

Université de Montréal

**Pour une théorie holiste de la traduction**  
**La poétique traductive d'André Markowicz dans *La Douce***

par

Brigitte Charest

Département de linguistique et de traduction

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

En vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en traduction

date

©Brigitte Charest

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures



p

25

U54

2007

V.008

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Ce mémoire intitulé :

**Pour une théorie holiste de la traduction**  
**La poétique traductive d'André Markowicz dans *La Douce***

présenté par :

Brigitte Charest

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nom, président-rapporteur

Alexis Nous, directeur de recherche

Nom, membre du jury

Mémoire accepté le

Ce mémoire intitulé :

**Pour une théorie holiste de la traduction**  
**La poétique traductive d'André Markowicz dans *La Douce***

présenté par :

Brigitte Charest

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Madame Hélène Buzelin, président-rapporteur

Monsieur Alexis Nous, directeur de recherche

Monsieur Georges Bastin, membre du jury

Mémoire accepté le

## RÉSUMÉ

La plupart des traducteurs et des auteurs francophones, de 1760 à nos jours, ont tenu pour acquis que les auteurs russes écrivaient « mal » ou étaient intraduisibles. Dès lors, les traductions embellissantes et « ethnocentristes » sont devenues la norme.

Ainsi se pose donc la question de la traductibilité des auteurs russes conformément à une poétique du traduire (Meschonnic, 1999) qui tienne compte de l'altérité.

En réponse à cette question, nous tentons de vérifier, par une approche herméneutique (Berman, 1995), l'hypothèse selon laquelle l'analyse de l'une des traductions d'André Markowicz, *La Douce*, de Féodor Mikhaïlovitch Dostoïevski, permettrait de dégager une théorie qui constituerait une façon d'aborder la traduction, de la penser ou d'en faire un projet. Une théorie qui se voudrait une approche plutôt qu'un dogme et dont le but serait de voir les choses sous un angle particulier. Nous qualifierons cette théorie de *holiste*. L'une des principales visées d'une telle théorie consiste à restituer l'authenticité du texte d'origine en tenant compte de sa génétique, des facteurs sociaux et culturels qui ont entouré sa rédaction et de la connaissance de l'auteur sans pour autant défigurer la langue française ou la rendre babélique, et de voir comment, selon l'idée de Meschonnic voulant que la littérature soit « ce qui révèle le mieux ce que fait le langage ordinaire » (Meschonnic, 1999, p. 10), une telle façon de traduire favoriserait la compréhension mutuelle. Par conséquent, nous sommes d'avis

que l'étude de la poétique du traduire d'André Markowicz et l'élaboration d'une théorie sous-jacente peuvent contribuer à l'avancement de la traduction littéraire et de l'ouverture à l'autre. En effet, nous y avons découvert une véritable révolution en matière d'altérité, de visibilité du traducteur et de reconnaissance de sa qualité d'auteur. Les traductions de Markowicz du russe au français ont permis aux lecteurs francophones et francophiles d'apprécier des œuvres, russes, en ce qui a trait à notre recherche, pour ce qu'elles sont plutôt que pour ce que leurs traducteurs français ont cru qu'elles étaient.

**Mots-clés :** altérité, ethnocentrisme, poétique, théorie holiste de la traduction, André Markowicz, auteurs russes, traducteur-auteur.

## **ABSTRACT**

From 1760 up to now, most French authors and translators thought that Russian writers were “bad” writers, or that it was impossible to translate their literary work. Therefore, translations were traditionally embellished, and they were also “ethnocentrist”.

This raises up the following question: is it possible to translate from Russian into French according to a poetics of translation (Meschonnic, 1999) that would take “otherness” into account?

To answer this question, this thesis will aim to verify, taking a hermeneutic perspective (Berman, 1995), the hypothesis that an analysis of André Markowicz’s translations would make it possible to extract and define the basis of a holistic theory of translation, a theory which would support the authenticity of the original, and take into account its writing context, and the author himself, without altering the quality of the target language and its specificity; and to try to find out, according to Meschonnic’s idea that literature is “what best reveals the work of ordinary language” (Meschonnic, 1999), if a translation based on this theory could lead to some mutual understanding. Studying André Markowicz’s poetics of translation would contribute to the advancement of literary translation because this poetics is revolutionary in the way that it opens a door to otherness and to the translator’s visibility. It presents Russian literature for what it really is instead of for what French translators thought it was.



**Keywords :** otherness, ethnocentrism, poetic, holistic theory of translation, André Markowicz, Russian writers.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	III
ABSTRACT .....	V
TABLE DES MATIÈRES.....	VII
LISTE DES TABLEAUX .....	IX
LISTE DES FIGURES .....	X
REMERCIEMENTS .....	XII
1 INTRODUCTION.....	13
2 LA POÉTIQUE TRANDUCTIVE D'ANDRÉ MARKOWICZ COMME OUTIL DE RECHERCHE ....	15
2.1 Un point de départ .....	15
2.2 L'œuvre choisie.....	16
2.3 Une poétique à étudier.....	16
2.4 Critères applicables à une vision élargie: rayonnement de la théorie de la traduction .....	17
3 DE L'ŒUVRE À LA THÉORIE .....	20
3.1 Pour une critique des traductions.....	20
4 <i>LA DOUCE</i> DE FÉDOR DOSTOÏEVSKI .....	22
4.1 Le discours, le rythme et l'oralité.....	33
5 TRAJET ANALYTIQUE DE LA TRADUCTION .....	35
5.1 Sujet traduisant.....	38
5.2 Position traductive.....	39
5.3 Projet traductif.....	43

5.4 Horizon traductif .....	45
<b>6 LA POÉTIQUE TRADUCTIVE D'ANDRÉ MARKOWICZ .....</b>	<b>50</b>
<b>7 ANALYSE COMPARATIVE ET DIFFICULTÉS LIÉES À LA LANGUE DE DÉPART .....</b>	<b>54</b>
<b>8 COMPARAISONS DE TRADUCTIONS ANGLAISES ET FRANÇAISES.....</b>	<b>63</b>
<b>9 RÉCEPTION DES TRADUCTIONS D'ANDRÉ MARKOWICZ .....</b>	<b>77</b>
9.1 Tableau des lecteurs de traductions de Markowicz .....	81
<b>10 THÉORIE HOLISTE.....</b>	<b>82</b>
<b>FIGURE 1 : CERCLE DE LA TRADUCTION HOLISTE.....</b>	<b>88</b>
10.1 Relation à l'œuvre et à l'auteur .....	89
10.2 Ouverture d'esprit du traducteur .....	90
10.3 Relation du traducteur au lectorat .....	91
10.4 Le traducteur – un auteur.....	92
<b>11 APPLICATION DE LA THÉORIE HOLISTE .....</b>	<b>95</b>
11. 1 La Douce chapitre un en français québécois .....	99
Qui j'étais et elle qui elle était.....	99
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>105</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>109</b>
<b>ANNEXE 1 LA DOUCE PREMIER CHAPITRE (RUSSE) .....</b>	<b>XIII</b>
<b>КРОТКАЯ – ГЛАВА ПЕРВАЯ.....</b>	<b>XIV</b>

**LISTE DES TABLEAUX****PAGE**

Tableau des lecteurs de traductions de Markowicz .....	81
--	----

**LISTE DES FIGURES****PAGE**

Figure 1 : Cercle de la traduction holiste.....	88
---	----

*« Tout au long de son existence, l'être humain vit de son inachèvement, de ce qu'il n'a pas encore dit son dernier mot. »*

Mikhaïl Bakhtine

## REMERCIEMENTS

À Alexis Nouss, dont les précieux conseils m'ont guidée tout au long de ma recherche et pour m'avoir mise en contact avec André Markowicz.

À André Markowicz et Françoise Morvan pour leur remarquable générosité et tout le temps qu'ils ont bien voulu me consacrer.

À Georges Bastin pour ses paroles et ses gestes d'encouragement.

## 1. INTRODUCTION

La plupart des traducteurs et des auteurs francophones, de 1760 à nos jours, ont tenu pour acquis que les auteurs russes écrivaient « mal » ou étaient intraduisibles. Ainsi, en 1972, Alain Besançon, membre de l'Institut, diplômé de l'IEP de Paris, docteur en histoire, dans sa préface de la traduction d'Albert Mousset, proclame la langue de Dostoïevski « emmêlée, servile, administrative, encombrée de formules de respect [...] une coulée de lave très pâteuse, très noire, très chaude ». Du traducteur il dit : « Mousset introduisait Dostoïevski dans la France très littéraire de nos parents qu'eût rebuté ce pouding compact » (*L'Idiot*, 1972, p. VI). Mousset ne fait pas exception, car dès les débuts, les traductions embellissantes et « ethnocentristes », terme utilisé par Antoine Berman (Berman 1985, pp. 29-49), sont devenues la norme, et le remplacement des vers par la prose, l'archétype. Le poète national de la Russie, Alexandre Pouchkine, celui-là même qui a tracé les contours de la littérature russe moderne, en est l'un des exemples les plus évidents, tel qu'en fait foi Natalia Teplova :

Étonnamment, ce préjugé (l'intraduisibilité de Pouchkine) se révèle encore tenace de nos jours. Par exemple, lors des reportages des festivités liées au bicentenaire du poète, en 1999, un journaliste de *Libération* (Léon Robel, 1999, pp. 4-5) le proclame « intraduisible, mais traduit dans toutes les langues ». Le seul fait qu'aujourd'hui encore avant de parler de Pouchkine, il soit nécessaire d'expliquer qui il était, et ce qu'il représentait, indique clairement que son œuvre n'appartient pas au lecteur étranger.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Natalia Teplova, « Pouchkine en France au XIXe siècle : empirisme et intraduisibilité », *TTR*, Volume 14, numéro 1, 1<sup>er</sup> semestre 2001.



La question se pose donc : est-il possible de traduire les auteurs russes selon une poétique du traduire (Meschonnic, 1999, p.11) telle que définie par Henri Meschonnic, ou bien, ces auteurs sont-ils voués au joug éternel d'une infrangible ethnocentricité?

## **2. LA POÉTIQUE TRANDUCTIVE D'ANDRÉ MARKOWICZ COMME OUTIL DE RECHERCHE**

En réponse à cette question, nous tentons de vérifier l'hypothèse selon laquelle l'analyse des traductions d'André Markowicz permettrait de dégager une théorie holiste de la traduction, c'est-à-dire une théorie qui prônerait la restitution de l'authenticité du texte d'origine en tenant compte de sa génétique, des facteurs sociaux et culturels entourant sa rédaction, et de la connaissance de l'auteur sans pour autant altérer la qualité et la spécificité de la langue française; une théorie qui vise à dépasser l'idée de sourcier ou de cibliste en considérant l'écriture de l'auteur en tant qu'objet d'art. Nous estimons que l'application d'une telle théorie pourrait contribuer, en tenant compte du fait que la littérature est « ce qui révèle le mieux ce que fait le langage ordinaire » (Meschonnic, 1999, p. 10), à la compréhension mutuelle puisque le langage ordinaire appartient aux gens ordinaires, s'adresse à eux et que ce sont eux qui forment la base ou le fondement de chaque société. *La Douce* se révèle un outil fort approprié à tel égard puisqu'elle a été écrite en langage populaire pour les gens qui accédaient à la littérature par le biais de journaux et de revues. Elle a paru pour la première fois dans la revue *Le Citoyen*, dans la chronique « Le journal d'un écrivain » que tenait Dostoïevski.

### **2.1 Un point de départ**

Cette recherche se veut les prémices d'une étude approfondie de la traduction dans l'esprit de la philosophie holiste (voir chap. 10). L'ébauche d'une théorie

holiste, dégagée d'une seule œuvre, constituera un premier pas vers l'élaboration d'une théorie plus complète construite à partir d'un nombre plus grand d'œuvres variées. À long terme, notre objectif sera de voir si une telle théorie serait compatible avec d'autres domaines de traduction que le domaine littéraire.

## **2.2 L'œuvre choisie**

La recherche se limite, dans le présent travail, à tenter de dégager, selon une approche herméneutique, à la lumière des théories d'Antoine Berman et d'Henri Meschonnic, et à partir d'un échantillon de traductions restreint à une seule œuvre, *La Douce*, de Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, une théorie de la traduction qui sous-tendrait la poétique du traduire de Markowicz dans cette œuvre. Nous qualifions cette théorie de holiste et de non ethnocentriste.

Le noyau autour duquel s'articule notre recherche comporte les éléments suivants :

- a) l'analyse d'un corpus de traductions d'André Markowicz comme matériau d'élaboration d'une théorie holiste de la traduction;
- b) la définition d'une théorie holiste de la traduction;
- c) la vérification de la potentialité d'application d'une telle théorie comme méthode de traduction littéraire.

## **2.3 Une poétique à étudier**

Nous sommes d'avis que l'étude de la poétique du traduire d'André Markowicz peut contribuer à l'avancement de la traduction littéraire et par le fait même de la

littérature, car elle s'ajoute aux voix qui permettent à l'altérité de prendre forme, qui favorisent la visibilité du traducteur et, plus important encore, rendent justice au style et aux choix de l'auteur, oblitérés lorsqu'une traduction manque d'intégrité. Les traductions d'André Markowicz nous ont permis d'apprécier les œuvres russes pour ce qu'elles sont plutôt que pour ce que les traducteurs occidentaux, en l'occurrence francophones et anglophones, ont cru qu'elles étaient. La théorie holiste extraite de la poétique du traduire d'André Markowicz pourrait s'appliquer à d'autres paires de langues et serait ainsi susceptible d'enrichir les modèles de traduction, ce que nous tenterons de vérifier en l'appliquant à une traduction de la même nouvelle en français québécois.

#### **2.4 Critères applicables à une vision élargie: rayonnement de la théorie de la traduction**

Dans le contexte du « village global » qu'est devenue notre planète, la recherche de l'autre, de l'essence de son altérité, se révèle un élément primordial de compréhension entre les peuples. En effet, accepter et comprendre l'autre par exemple, ses sentiments, ses réactions, le cheminement de sa pensée, l'évolution de sa langue, ou sa façon d'être, s'avère impossible si nous ramenons sa littérature à notre identité propre et la coulons dans le moule de notre culture. Une telle démarche creuse le fossé de l'incompréhension puisqu'elle refuse à cet autre l'individualité. Un piège dans lequel il est également facile de tomber est l'attitude réductionniste qui consiste à faire de l'autre son « indigène ». Nous employons le terme « indigène » au chanteur Sylvain Lelièvre qui, dans une des ses chansons, montre que l'autre ne représente souvent qu'une attraction

distrayante et typée, une étiquette sous laquelle les chances de trouver quoi que ce soit d'édifiant et encore moins d'instructif sont bien minces :

Le chanteur indigène a sorti son violon  
 Son gazou sa bombarde et son accordéon  
 Enfin la panoplie des accessoires ethniques  
 Qui pâment les Français et réveillent nos critiques  
 [...]  
 Et puis l'homme en silence a plié son violon  
 Son gazou sa bombarde et son accordéon  
 On dit qu'il est parti retrouver sa savane  
 Et qu'il vit là depuis tout seul dans sa cabane  
 On est toujours un peu l'Iroquois de quelqu'un  
 Que l'on soit Québécois, Breton, Nègre ou Cajun  
 Je vous laisse à chanter quel peut être le vôtre  
 On est toujours un peu l'Indigène d'un autre.<sup>2</sup>

Bien que le chanteur vise plutôt la perception colonialiste des variantes culturelles et linguistiques dans la francophonie, nous croyons pouvoir transposer le principe à des cultures et à des langues étrangères ainsi qu'à la traduction. Le traducteur ou le lecteur s'attendent alors, ou cherchent, à trouver tels traits dans l'écriture et chez tel peuple et certains autres ailleurs au détriment de la vérité. Nous éviterons également de tenter l'assimilation en vue de rendre l'œuvre « digeste ». Il faut plutôt opposer une force à la tendance au nivellement culturel mondial et à la lecture de premier niveau. Comme la littérature constitue l'un des principaux moyens de contact avec l'étranger, sa traduction non ethnocentrique ne peut mener qu'à une compréhension enrichie et améliorée de ceux qu'illustrent ses personnages. Sans traductions non ethnocentriques, toute tentative d'ouverture authentique entre des peuples de langues différentes devient aporiétique. De telles approches doivent cependant être expliquées au

---

<sup>2</sup> Sylvain Lelilièvre, *Le chanteur indigène*, 1978, chanson trouvée à l'adresse [http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/Auteur/leliev\\_s/chans\\_sl.html](http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/Auteur/leliev_s/chans_sl.html)

grand public afin que leur valeur soit appréciée et que les lecteurs prennent conscience de l'œuvre que fait la traduction. C'est pourquoi certains travaux effectués en traductologie devraient rayonner au-delà de leur milieu restreint. André Markowicz, par ses entretiens sur la traduction, a fait le premier pas dans une telle direction. Il a fait confiance en la capacité et au désir du lecteur, la plupart du temps un « étranger » en ce qui a trait à la théorie, de comprendre les phénomènes qui se cachent derrière la traduction. Une telle attitude en est une d'intégration et d'ouverture à l'Autre.

### 3. DE L'ŒUVRE À LA THÉORIE

Nous chercherons à déterminer où se situe Markowicz en regard des théories de Berman et de Meschonnic, à voir comment elles ressortent dans son travail, et tenterons d'extraire de ce dernier une théorie propre à l'œuvre que nous examinerons. L'analyse d'un corpus portant sur sept éléments : le contenu, le discours, le rythme, les marques d'altérité ou d'ethnocentricité, les difficultés liées à la langue de départ de même que la comparaison avec le travail d'autres traducteurs, nous permettra de mener à bien notre examen. La langue anglaise nous servira de *tertium comparationis*. En outre, une recension et une étude des commentaires du traducteur sur son travail témoigneront de sa position et mettront en évidence la théorie que nous en tirerons.

#### 3.1 Pour une critique des traductions

Le modèle proposé par Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne* tiendra lieu de principal outil méthodologique d'analyse des traductions de Markowicz. Nous pouvons le résumer comme suit :

- a) lectures et relectures de la traduction;
- b) identification de l'auteur du texte traduit (sa position, son projet, son horizon traductif);
- c) analyse comparative de certaines traductions et de l'original;
- d) jugement sur une base consensuelle;
- e) étude de la réception de la traduction.

Pour les notions de rythme, de rime et de poésie, nous nous référons surtout aux travaux d'Henri Meschonnic, *Poétique du traduire* et à *La poésie de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine.

Les traductions de Gustave Aucoin et d'André Markowicz en français, et celles de Constance Garnett et de Richard Peaver, en anglais, tous représentant des époques et des tendances différentes, feront office d'éléments de comparaison.

Nous nous concentrerons sur l'ouvrage suivant : *La Douce*, de Dostoïevski.



#### 4. LA DOUCE DE FÉDOR DOSTOÏEVSKI

Avant de se pencher sur la traduction en tant que telle, nous croyons qu'il est de première nécessité de nous arrêter à l'œuvre elle-même en essayant de la comprendre, c'est-à-dire d'en saisir l'essence et de voir ce qu'elle a été pour l'auteur et pour le traducteur. Notre choix s'est arrêté sur *La Douce* en raison de l'importance, de la complexité de cette nouvelle profonde et énigmatique, et de la façon dont l'auteur l'a traitée. Dostoïevski la fait précéder d'une note explicative dans laquelle il s'excuse presque de l'avoir écrite. *La Douce* semble pourtant avoir été incontournable dans la démarche spirituelle et littéraire de l'auteur. De plus, de nombreux brouillons et scénarios possibles ont été produits avant l'aboutissement final qui tient à environ soixante-cinq pages d'un format livre de poche. De si grands efforts déployés en vue d'écrire une nouvelle mettent eux aussi son importance en évidence. On ne s'étonne donc pas que Michail Bakhtine (Bakhtine, 1963, p. 184) l'ait classée, avec *Bobok* et *Le Rêve d'un homme ridicule*, parmi les « œuvres-clés » de la création romanesque de Dostoïevski et que de nombreux critiques y voient « la plus aboutie de ses œuvres mineures » (G. Aucouturier, 1972, p. 11). *La Douce* compte parmi les œuvres qui ont permis à Dostoïevski d'inaugurer une forme nouvelle d'écriture, fondement de tous ses romans. Cet examen nous aidera à comprendre l'auteur du texte, les sentiments qui l'animaient, sa relation à ce texte, sa vision, les facteurs sociaux et culturels desquels le récit a émergé et à tenir ces éléments pour constituants indissociables d'une traduction de la même œuvre.

*La Douce* a paru pour la première fois dans une chronique littéraire, *Le journal d'un écrivain*, rédigée par Dostoïevski dans *Le Citoyen* de 1873 à 1881. Dans une note liminaire, Dostoïevski parle de sa poétique et explique sa méthode de travail. Il fait d'abord un court résumé du récit qu'il décrit comme « réel au plus haut point », mais qui est « fantastique », dans la forme. Pour Dostoïevski, le récit est si réel que cette forme doit s'apparenter à la sténographie afin que rien ne soit perdu en raison de la vitesse à laquelle se déroulent les pensées du personnage et l'entrecroisement des voix dans son esprit. Ainsi, le traducteur désireux de conserver cet élément capital d'authenticité devrait s'efforcer de maintenir cette forme qui, selon l'auteur, constitue une recherche de la vérité. Par conséquent, le rythme jouera un rôle primordial. Voici comment s'exprime Dostoïevski :

À présent, le récit lui-même, je l'ai appelé « fantastique », alors qu'en ce qui me concerne, je le considère comme réel au plus haut point. Pourtant, il y a bien là un élément de fantastique, je veux dire dans la forme du récit en tant que telle, et il me semble important de l'expliquer dès le départ.

Le fait est qu'il ne s'agit pas d'un récit, et pas plus de carnets. Figurez-vous un mari dont la femme, une suicidée qui s'est jetée par la fenêtre il y a quelques heures, gît devant lui sur une table. Il est bouleversé et n'a pas encore eu le temps de rassembler ses pensées. Il marche de pièce en pièce et tente de donner un sens à ce qui vient de se produire, de se « remettre les idées dans le mille ». En plus, c'est un hypocondriaque endurci, de ceux qui se parlent tout seul. Le voilà donc qui se parle tout seul, se raconte l'histoire, essaie de se *l'éclaircir*. Même si son discours semble suivi, il se contredit à plusieurs reprises, dans la logique comme dans les sentiments. Il se justifie, l'accuse, elle, se lance dans des explications sans rapport : on trouve là, dans le même moment la grossièreté des pensées et du cœur et une émotion très profonde. Peu à peu, il parvient réellement à *éclaircir* son histoire et à remettre ses « idées dans le mille ». La série de souvenirs qu'il évoque l'amène, enfin, irrésistiblement, à découvrir *la vérité*; la vérité, irrésistiblement, élève son esprit et son cœur.

Voilà le thème. Bien sûr, le processus du récit s'étale sur plusieurs heures, avec des à-coups, des coq-à-l'âne, et dans une forme assez confuse : tantôt il parle tout seul, tantôt il semble s'adresser à un

auditeur invisible, à une espèce de juge. Mais il en va toujours ainsi dans la réalité. Si un sténographe avait pu le surprendre et noter son discours, le résultat aurait été des plus raboteux, moins achevé que ce que je présente ici, mais, pour autant que je puisse le penser, l'ordre psychologique serait resté le même. C'est cette fiction d'un sténographe qui aurait tout noté (après quoi j'aurais retravaillé ses notes) qui est ce que je qualifie de « fantastique » dans ce récit.<sup>3</sup>

Ce n'est pas sans raison que l'auteur a mis en italique les mots *éclaircir* et *vérité*.

En effet, ils ont un lien direct avec l'utilisation de la forme « fantastique », celle d'un « sténographe qui aurait tout noté », qui constitue le squelette de sa nouvelle. Bakhtine précise :

Cette « vérité » que cherche et atteint finalement le héros en s'expliquant les événements, ne peut être pour Dostoïevski que la *vérité de sa conscience*. Elle ne peut pas être neutre au regard de la conscience de soi. Dans la bouche d'un autre, un mot à contenu identique, la même définition, aurait acquis un sens, un ton différent et n'aurait plus été la « vérité ». D'après Dostoïevski, c'est seulement sous la forme d'une auto-expression du type confession que peut être donné le dernier mot sur l'homme, qui lui soit réellement adéquat. Mais comment introduire ce mot dans le récit sans détruire son indépendance et, en même temps, sans déchirer la trame du récit, sans rabaisser celui-ci au rang de simple prétexte à confession? La forme fantastique de *Douce* n'est qu'une des solutions possibles, limitée d'ailleurs par les dimensions de la nouvelle.<sup>4</sup>

Cette forme fantastique qui gouverne l'ensemble de la nouvelle nous rappelle ce que Meschonnic nomme « le système du discours » (1999, p. 23) lorsqu'il dit que « la réponse de la poétique est que l'unité de langage n'est pas le mot, et ne peut être le sens, son sens. Le cibliste se trompe de cible. Parce qu'il ne connaît que le signe. Mais l'unité est le discours. Le système du discours »<sup>5</sup>. Un peu plus loin (p. 57), il ajoute que la fidélité d'une traduction « impose la question de

<sup>3</sup> 'André Markowicz, Fédor Dostoïevski, *La Douce, un récit fantastique*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 5.

<sup>4</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p.98, traduction d'Isabelle Kolitcheff.

<sup>5</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire / Henri Meschonnic*, Verdier, France, 1999

l'ensemble, celle de la cohérence interne du texte, de son oralité, de sa poétique comme système du discours ». Le récit de Dostoïevski constitue un ensemble soumis à un mode de fonctionnement ou « système » qui crée un sens. Ce système est constitué des composantes suivantes : contrastes, coq-à-l'âne, à coups, modèle sténographique. Ce système rejoint la « forme-sens » décrite par Meschonnic. En effet, on y reconnaît un « système de blancs » produits par les à-coups et les revirements de pensées et d'opinion, les silences et leurs diverses formes ainsi que le mot *silence* lui-même en plus des autres vocables utilisés pour décrire les aspects variés que prend ce dernier dans le récit et qui tous marquent le « rythme typographique », la prononciation, l'accentuation dans l'oralité afin de provoquer une cassure de la linéarité. En voici un exemple :

C'est justement pour ça que je ne suis pas un tiède dans le bonheur, et que j'ai cherché tout – et c'est pour cela que j'ai été forcé d'agir comme je l'ai fait : « Devine toi-même, n'est-ce pas, et apprécie ! » Parce que accordez-le, si je m'étais mis moi-même à expliquer, à lui souffler, à faire des mines et à demander le respect, ç'aurait été exactement pareil que si j'avais demandé l'aumône... Encore que... Encore que, qu'est-ce que j'ai donc à parler de ça ? (Markowicz, p. 26)

Dans cet extrait, les blancs et les silences sont bien délimités par un tiret, des points de suspension ou les deux points. Après chaque blanc et chaque silence, il se produit une explication « et c'est pour cela... », suivie d'une justification « Parce que... ». Le « Encore que » placé entre des points de suspension crée un mouvement, une fosse dans laquelle tombe brutalement le lecteur, et sert de prélude au coq à l'âne. L'ensemble produit une série d'à-coups. Un peu plus loin, les blancs sont toujours présents, mais la ponctuation joue un rôle secondaire

dans leur délimitation puisque c'est dans l'économie de mots, le non dit, qu'ils se manifestent et créent, encore une fois, des à coups :

Au début elle a discuté, hou la! et puis elle s'est mise à se taire, complètement, même, à part qu'elle ouvrait des yeux énormes, énormes, et attentifs. Et... en plus de ça, d'un seul coup, j'ai vu un sourire méfiant, silencieux, mauvais. (Markowicz, p. 27)

Entre « elle s'est mise à se taire... » et « à part qu'elle ouvrait des yeux énormes... » se trouve un très grand blanc dans lequel toute une histoire se cache, ce qui provoque un impact émotif puissant. Toute la nouvelle est construite de la même façon.

C'est cette cassure de la linéarité qui produit l'œuvre que fait le texte, entre autres, une propulsion loin des frontières de la « simple confession » dont a parlé Bakhtine (1970, p.98). D'où l'obligation impérieuse pour le traducteur d'essayer de comprendre ces formes-sens, ce système du discours et de façonner son *ouvrage* sur l'armature dressée par l'auteur. Sinon, les puissances polyphonique et dialogique, deux des principales caractéristiques de la poétique de l'œuvre de Dostoïevski et de la problématique de sa traduction, risquent d'être considérablement diluées et le sens déplacé.

Qu'entend-on par forme fantastique et sous quel aspect se présente-t-elle dans *La Douce*? Gogol, Pouchkine, Hoffmann, Chamisso, Kafka et bien d'autres y ont eu recours. Elle était fort en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle. Roger Caillois dans « De la féerie à la science-fiction » (Préface à *l'Anthologie du fantastique*, Gallimard, 1966), établit une distinction entre le féérique et le fantastique qu'il décrit comme suit :

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel [...] Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité [...]

Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition.

D'où une seconde et non moins décisive opposition. Alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros. Puis la régularité du monde reprend ses droits.<sup>6</sup>

Selon Tzvetan Todorov, qui s'oppose à la thèse de Roger Caillois, le propre du fantastique participe d'une hésitation chez le lecteur ou chez un personnage entre deux explications possibles, rationnelle ou irrationnelle. Voici la définition qu'il en fait :

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage et dans le même temps où l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation « poétique ». Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois la plupart des exemples remplissent les trois conditions.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Roger Caillois, « De la féerie à la science fiction », Préface à *l'Anthologie du fantastique* (Gallimard, 1966), dans Gogol, *Nouvelles de Péterbourg*, édition avec dossier, Flammarion, Paris, 1998. p.235.

<sup>7</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 37-38

De toute évidence, de telles définitions ne s'appliquent pas à tous les textes fantastiques. Des ouvrages reconnus comme fantastiques, par exemple *Le Nez* et *Le Manteau* de Gogol ou *La Dame de pique* de Pouchkine ne remplissent pas toutes les conditions, *La Douce* non plus. Mais plusieurs éléments s'y retrouvent avec d'autres caractéristiques dont ces définitions ne font pas mention : l'humour qui côtoie le ridicule ou le tragique, presque toujours présent chez Dostoïevski, et que l'on constate par exemple, lorsque le narrateur élève la propreté du linge au rang de luxe ou lorsqu'il s'écrie : « [...] et vive l'électricité de la pensée humaine ». Le mélange des tons s'ajoute en tant que vecteur de fantastique par la valeur rhapsodique et esthétique qu'il apporte, une fantaisie qui, en déstabilisant le lecteur, favorise l'incertitude et le doute. La peinture aussi s'avère un médium de choix en tant que véhicule du surnaturel, surtout s'il s'agit d'une œuvre ancienne, qui transpose l'étrangeté du passé dans l'intemporalité, ou d'une image religieuse, pont entre le monde réel et le monde spirituel. Elle a été abondamment exploitée par la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, entre autres par Gogol dans *La Perspective Nevski* et *Le Portrait* dont la figure qui sort du cadre, lieu commun de la littérature fantastique, crée l'illusion de la vie. Hoffman (*L'Église des Jésuites*), Poe (*Le Portrait ovale*) et Théophile Gautier (*La Cafetière*, *Le Capitaine Fracasse*) ont aussi eu recours à la peinture comme substrat du fantastique. Quant à Dostoïevski, il tire parti du pouvoir fantastique d'une icône, entre autres, en établissant un paradoxe, celui du rapprochement du personnage avec Dieu par le biais de l'icône alors qu'il commet un acte condamné par la religion en refusant la vie que ce même Dieu lui aurait donnée. L'icône ajoute

aussi à l'étrangeté et au paradoxe en tant que symbole d'espoir surgissant dans le théâtre d'un geste désespéré. Au sujet du suicide bien réel de Maria Borissova dont il s'est en partie inspiré, Dostoïevski déclare :

Cette icône qu'elle serrait, voilà un trait étrange et encore inouï dans le suicide. C'est là déjà comme un suicide doux et humble. Il n'y a même eu là, sans doute, aucun reproche, aucun murmure : tout simplement, vivre n'est plus devenu possible, « Dieu n'a plus voulu » (Markowicz « Lecture » sur *La Douce*, p. 129).

Le commentaire de Dostoïevski révèle une perception de la réalité que nous pourrions qualifier de fantastique : le suicide, un geste violent, devient un geste « doux et humble », s'enlever la vie, un péché aux yeux de la religion, devient, aux yeux de l'auteur, la « volonté de Dieu » qui n'a « plus voulu » que Maria Borissova vive. Il est prêt à transposer cette perception dans sa nouvelle, amenuisant ainsi la frontière entre le réel et l'imaginaire, selon la première caractéristique du *fantastique*, tel que le définit Tzvetan Todorov. De plus, Dostoïevski fait exceptionnellement paraître sa nouvelle dans *Le Journal d'un écrivain*, une publication dans laquelle il parle habituellement des problèmes du jour et de la situation politique, une autre façon d'amplifier l'impression de réalité apportée à son récit.

Le fantastique de *La Douce* s'approche également de la définition qu'en fait Roger Caillois en ce sens qu'il s'y établit un « climat d'épouvante » et d'instabilité. À partir de l'amalgame du cas insolite d'une jeune fille pauvre qui épouse un militaire beaucoup plus âgé qu'elle et de celui d'une jeune couturière qui se suicide en serrant une icône contre elle, Dostoïevski échafaude de toutes pièces les circonstances de l'histoire fictive d'une jeune fille, âgée d'un peu



moins de seize ans, qui en paraît quatorze, que la pauvreté et la misère réduisent à choisir d'épouser un homme dans la quarantaine qui veut la modeler et l'assujettir, plutôt qu'un épicier, encore plus âgé, deux fois veuf, ivrogne violent et père de deux enfants. De là éclate « une déchirure » : la jeunesse et la vie de la douce (une humiliée et offensée, selon les mots de Dostoïevski) sont déchirées, elle perd tout espoir d'épanouissement ou d'autonomie morale. Le lecteur aurait pu s'attendre tout comme l'héroïne à trouver en l'époux un sauveur, mais le prix du salut qu'il lui offre, subir la cruauté mentale, crée un scandale qui serait « insupportable dans le monde réel ». Nous employons le mot « scandale » au sens où toute rupture d'avec notre logique ou notre sens moral peut être appelée un scandale et causer un choc aussi terrible que celui de l'apparition d'un Frankenstein ou la présence sentie d'un Horla. Notre logique et notre sens moral ne voudraient-ils pas qu'après que Douce eut souffert physiquement et moralement chez ses tantes, sa situation s'améliorât plutôt que d'empirer sur le plan affectif? « Le prodige », encore une fois, du mariage d'un homme de quarante ans avec une jeune fille, constitue une « agression interdite, menaçante qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables » (Caillois, p. 235). Le climat d'épouvante reste présent tout au long du récit, une épouvante morale et psychique, une tension qui habite la vie qui a appartenu au corps étendu sur la table, la pièce où il se trouve, l'esprit du lecteur et celui du narrateur, témoin du drame de cette vie. Ensuite, « la régularité reprend ses droits » (Caillois, p. 235) quand le narrateur finit par tout comprendre.

Le matériau « réel au plus haut point » à partir duquel Dostoïevski tisse son œuvre est la vie elle-même, « l'essence même de la réalité » (*op. cit.*) qui se transforme en art, en jeu polyphonique, l'essence de l'art de Dostoïevski. Par conséquent, le traducteur ne peut se permettre de l'ignorer. Dostoïevski cède la place à l'autre, c'est-à-dire à son personnage, le mari de Douce et à ce qu'il représente, de la même façon qu'il l'a fait avec Diévouchkine, dans *Les pauvres gens*, au sujet duquel il écrit à son frère : « Ils sont accoutumés [le public et les critiques, M. B.] à voir en tout la trogne de l'écrivain; je n'ai pas montré la mienne. Et eux ne sont même pas fichus de comprendre que c'est Diévouchkine qui parle et pas moi... » (Bakhtine, 1970, p. 282). Dostoïevski considère donc que ce n'est pas lui qui parle, mais un personnage. Tel Bakhtine l'explique, il s'agit là d'une caractéristique marquante de la polyphonie :

Dostoïevski est le créateur du *roman polyphonique*. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. C'est pourquoi son œuvre ne se laisse enfermer dans aucun cadre, n'obéit à aucun des schémas connus de l'histoire littéraire, que nous avons pris l'habitude d'appliquer au roman européen. On voit apparaître, dans ses œuvres, des héros dont la voie est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur (c'est nous qui soulignons). Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original.<sup>8</sup>

Il pourrait sembler étrange de parler de polyphonie dans l'analyse d'une nouvelle qui constitue essentiellement un monologue, mais selon Bakhtine, on ne trouve

---

<sup>8</sup> Michail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.35.

jamais de voix monologique sûre et ferme chez les personnages de Dostoïevski bien qu'une inclination ou une tendance au monologisme puisse se faire sentir lorsque « le héros se rapproche de la vérité sur soi, accepte les autres et entre en possession de sa véritable voix [...] C'est le cas pour le héros de *La Douce* » (p.340). Ce qui arrive et que l'on constate à la toute fin de la nouvelle. *La Douce* comporte de nombreuses marques polyphoniques à commencer par l'auteur qui devient le sténographe de son personnage et tous les traits que Dostoïevski a lui-même mentionnés dans sa préface, conscience de soi qu'il faut expliquer et s'expliquer tout en laissant au récit son indépendance. Si Dostoïevski travaille son art et y attache une grande importance, il ne choisit cependant pas ses sujets dans le seul but d'en faire une œuvre d'art, mais également pour rendre compte de la détresse humaine, ici, surtout de celle de la femme russe, des grands questionnements de son époque sur la foi, le nihilisme, le communisme naissant et par transposition sur le devenir de la Russie. Ce qu'il observe, ce qu'il entend, ce qui l'entoure le pousse irrésistiblement à la création. Un fait divers devient souvent l'étincelle qui allume l'esprit créateur. Par exemple, tel que nous l'avons déjà souligné, il a imaginé et construit l'histoire de la douce après avoir entendu parler du suicide d'une couturière, Maria Borissova, venue tenter sa chance (ou sa malchance) à Saint-Pétersbourg et de l'arrestation d'une jeune veuve qui avait falsifié le testament de son défunt mari, un usurier chassé de l'armée, beaucoup plus âgé qu'elle. Ainsi, les préoccupations politiques, sociales, humaines, religieuses et personnelles de l'auteur et de la société dans laquelle il vivait se retrouvent dans son œuvre. Il doit inventer un style, un rythme

qui lui permette de rendre l'émotion, la puissance de telles réalités et une forme qui se plie au flux créateur. Elle doit être rapide, vive, la meilleure façon de transmettre l'idée que la main arrive parfois difficilement à suivre.

#### 4.1 Le discours, le rythme et l'oralité

Une telle démarche amène Dostoïevski à employer l'oralité qui, bien qu'exprimée en langue parlée, dépasse le simple parlé puisqu'il s'y engendre un mouvement prosodique qui ne doit pas se figer. Une oralité qui rejoint l'analyse d'Henri Meschonnic :

L'oralité, dès qu'on ne la confond plus avec le parlé, est le primat du rythme et de la prosodie dans le mode de signifier, le primat du «sémantique sans sémiotique», comme a proposé Benveniste [...]. Ce n'est pas du son qu'on entend, c'est du sujet, c'est du continu, ce que le langage fait et ne dit pas, parce que ce sont les mots qui disent. Le continu fait justement ce que les mots ne peuvent pas dire.<sup>9</sup>

Quant au dialogue, c'est celui de la conscience de soi

à chaque moment tourné vers l'extérieur, qui s'adresse avec anxiété à elle-même, à l'autre, au tiers [...]. Tout n'est que moyen, le dialogue est le but [...]. Le schéma de base du dialogue dostoïevskien est très simple, c'est le face à face entre deux êtres humains, en tant qu'affrontement entre le « moi » et « l'autre ».<sup>10</sup>

Ce genre de dialogue, avec un autre ou avec soi, fait exister le personnage et le force à se découvrir, tout homme étant d'abord un *autre*.

Les traducteurs, plutôt que de tenir compte de cette démarche, se sont longtemps intéressés au fond plutôt qu'à la forme ou à l'art à l'état pur de l'œuvre

<sup>9</sup> Henri Meschonnic, revue *Prétexte*, [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_poesie/discussions/henri-meschonnic.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/henri-meschonnic.htm), Prétexte Editeur, Paris, page lue le 04-09-2006.

<sup>10</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, L'Âge d'homme, Paris 1970, pages 343-345.

de Dostoïevski. Ils ont essayé de rendre, parfois même selon leur propre aveu, « en mieux », le texte de départ « comme s'il avait été produit dans la langue d'arrivée ». On ne s'en étonne guère étant donné l'immense richesse de son fond. André Markowicz cependant n'est pas tombé dans de tels rets. L'examen de son travail, à la lumière du trajet analytique proposé par Antoine Berman, nous en convaincra.

## 5. TRAJET ANALYTIQUE DE LA TRADUCTION

Afin de pouvoir dégager une théorie sous-jacente à la traduction de *La Douce* effectuée par André Markowicz, nous devons analyser cette traduction et en comprendre la poétique. À telle fin, nous avons choisi le trajet analytique proposé par Antoine Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne* dont nous retiendrons les éléments déjà mentionnés en page 20 :

- a) lectures et relectures de la traduction, puis, lecture de l'original;
- b) identification du sujet traduisant – sa position – son projet – son horizon traductif;
- c) analyse comparative de certaines traductions et de l'original;
- d) jugement sur une base consensuelle;
- e) étude de la réception de la traduction.

Berman présente son « trajet analytique » (1995, p. 65) comme la forme la plus développée et la plus exhaustive de l'architecture d'une analyse des traductions qui tient compte des formes établies par Meschonnic et l'école de Tel-Aviv, à laquelle s'ajoute une méthodologie et des concepts propres, et qui tend à correspondre aux concepts benjaminien.

Après avoir effectué les lectures prescrites par l'analyse bermanienne (1995, p. 65) soit, une première lecture avec un regard réceptif et une deuxième, cette fois, en ayant conscience de lire une traduction, nous avons constaté que le

texte « se tenait » au sens, comme l'écrit Berman, « de tenir comme un écrit dans la langue réceptrice... essentiellement ne pas être en deçà des normes de qualité scripturaire de cette dernière » (p. 65) et même de dépasser une telle exigence en devenant un « véritable texte » qui possède son degré de « *consistance immanente* » propre et de « *vie immanente* ». Deux aspects que l'avenir confirmera, car une traduction qui possède ces deux qualités devrait ou non passer avec succès l'épreuve du temps pour se ranger parmi les classiques, ce dont nous ne doutons pas puisque la présence dans la traduction d'une forme d'art qui révèle l'art de Dostoïevski lui-même permet de présumer de sa pérennité. Le texte traduit s'avère une œuvre littéraire tout autant que l'original, son auteur, qui manifeste un talent d'écrivain évident, lui donne un souffle de vie. La suite de la présente analyse justifiera de tels propos. Nous avons également recherché les « impressions » qui devaient orienter notre étude par exemple, des zones qui auraient pu s'avérer problématiques où nous avons essayé de voir si le rythme semblait « s'épuiser ou devenir trop fluide », nous avons cherché des mots, des phrases, des tournures distinctives, des « zones textuelles miraculeuses » où le traducteur aurait « écrit-étranger en français et ainsi produit un français neuf » (Berman, 1995, p. 66). L'impression générale produite par la traduction d'André Markowicz est celle de « grâce et de richesse du texte traduit » (*Ibidem*) qui procure un bonheur égal et parfois supérieur à celui de l'original en ce que la traduction permet de découvrir certains attributs de la langue française par exemple, une souplesse étonnante exploitée de façon à produire un « français neuf » et rafraîchissant. L'effet est bien décrit dans une note en bas

de page où Berman cite Emmanuel Hocquard qui affirme que lorsqu'il lit de la poésie américaine traduite en français il « voit quelque chose » que selon lui, un poète français n'aurait jamais écrit de telle façon (*Ibidem*). Dès le début de la nouvelle, Markowicz compte sur la souplesse de la langue française pour garder le rythme créé par l'auteur :

... Bon, tant qu'elle est là, ça va;  
j'y vais, je regarde,  
à chaque instant;  
mais demain,  
ils l'emportent,  
et moi, comment je resterai seul? <sup>11</sup>

Quatre segments courts sont insérés entre deux segments longs. Les mots sont des plus simples, mais chacun à sa place, coupés par une ponctuation qui rend les hachures sténographiques de l'original. Le style est aussi saccadé que s'il était télescopique, mais les phrases sont complètes. Le lecteur plonge immédiatement dans l'ambiance voulue par l'auteur et dans le discours du personnage, un « hypocondriaque endurci, de ceux qui se parlent tout seuls ». La lourdeur ne perce en aucun endroit ce texte difficile que le traducteur continue de maîtriser avec subtilité jusqu'à la fin. Le choix de mots crée encore des « zones miraculeuses ». Dans un passage où d'autres traducteurs se sont contentés du syntagme « *etc.* » Markowicz utilise une fois de plus une expression toute simple du français, *patati patata*, qui ajoute un éclat de couleur dans le passage suivant : « ... elle venait mettre des annonces dans *La Voix*, comme quoi, n'est-ce pas, patati patata, une gouvernante, prête à quitter la

---

<sup>11</sup> *Opus cit.*, p. 9



capitale... » (p. 9). Dans la traduction de Markowicz le français n'a pas à être jaloux des diminutifs dont s'amuse à jouer la langue russe. Ainsi *les tantes* deviennent naturellement des *tantines*.

Nous avons en outre effectué des lectures en langue de départ et des comparaisons avec la traduction pour ensuite aller de certains passages de la traduction à l'original. Afin de bien saisir l'oralité de même que le rythme sonore et de le comparer au rythme écrit, nous avons écouté, à plusieurs reprises, la nouvelle lue sur cassette audiophonique par Boris Plotnikov, un acteur russe.

### **5.1 Sujet traduisant**

André Markowicz se décrit comme quelqu'un dont la langue est le français et la culture, le russe, plus précisément, le « Pouchkine » (Markowicz 2003). Il a entrepris sa carrière à l'âge de 17 ans avec la traduction de poèmes de Pouchkine et a fait des études de lettres à la Sorbonne. Depuis, il a publié des traductions d'auteurs russes du vingtième siècle (prose et poésie), notamment des œuvres de Zamiatine, Zochtchenko, Tsvétaéva, Brodsky, Aïgui, Mandelstam, l'intégrale de l'œuvre romanesque de Dostoïevski (Actes Sud, collection Babel), des pièces de Lermontov, d'Andreïev et de Tolstoï. Il a inauguré une collection de traductions de théâtre russe aux éditions Corti en 1998 avec les pièces d'Ostrovski, d'Andreïev, de Lermontov et de Soukhovovo-Kobyline. Également pour le théâtre : Pouchkine, Gogol, Tchekhov. Il travaille avec Koulizh Kéddez à une anthologie de poésie russe en langue bretonne. Il a également traduit les absurdistes russes, Vvédenski, Daniil Harms, Zabolotski. Il s'est également attaqué à la traduction de Shakespeare et consacre une bonne

part de son temps à l'adaptation théâtrale. Une liste longue, mais pourtant très incomplète. Françoise Morvan, sa conjointe depuis une vingtaine d'années, écrivaine et traductrice de l'anglais et du breton, participe à ses traductions à titre de réviseuse et de conseillère de la langue française. L'étendue extraordinaire de son vocabulaire, enrichi de mots anciens ou régionaux, élargit l'éventail et la précision des possibilités de traduction.

## 5.2 Position traductive

Berman décrit la position traductive comme le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire* (Novalis), la tâche de la traduction, et la manière dont il a « internalisé » le discours ambiant sur le traduire (les *normes*) » (1995, p. 74). Il s'agit d'un positionnement du traducteur envers sa traduction qui permettra à sa subjectivité d'acquérir son « épaisseur signifiante propre ». La position traductive est liée à la position langagière du traducteur.

La position traductive d'André Markowicz rejoint ce que Berman appelle *traduction de la lettre*. Fruit d'un séminaire sur la traduction, tenu au Collège international de philosophie en 1984, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, démystifie la traduction de la lettre. Dans l'ouvrage qu'il présente comme une réflexion plutôt qu'une théorie, Berman oppose traduction ethnocentrique, hypertextuelle et platonicienne à traduction éthique, poétique et pensante. La traduction de la lettre : éthique, poétique et pensante, est donc la contrepartie de la traduction ethnocentrique qu'il décrit ainsi :

1) On doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne « sente » pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante. Ici, la traduction doit se faire oublier [...] 2). La traduction doit offrir un texte que l'auteur étranger n'aurait pas manqué d'écrire s'il avait écrit, par exemple, en français.<sup>12</sup>

Une attitude proche du non-sens, puisque l'auteur, sauf exception, ne crée pas et ne pense pas son texte en fonction d'une éventuelle traduction. De plus, il s'ensuit un effacement de la légitimité ontologique de la traduction. La traduction de la lettre, pour sa part, est liée à l'original par un « contrat fondamental », un contrat « draconien qui interdit tout dépassement de la texture de l'original » (1999, p. 40), contrairement à la traduction hypertextuelle, conséquence de l'ethnocentrisme, qui, elle, se caractérise par une intervention massive des procédés littéraires de la langue d'arrivée. Ce contrat présuppose que « la créativité exigée par la traduction doit se mettre tout entier au service de la réécriture de l'original dans l'autre langue (ce qui nous ramène à *l'enjeu de la poétique* de Meschonnic) et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant » (1995, p. 40). La traduction se fait ainsi éthique et poétique, car elle fait place à l'altérité en admettant *l'étranger* et sa propre poétique dans sa langue. Berman nuance toutefois son propos en ajoutant que : « Mettre en cause ces deux modes de traduction (ethnocentrique et hypertextuel), ce n'est pas affirmer que la traduction ne comporte aucun élément ethnocentrique ou hypertextuel » (Berman, p.39). Il ajoute même que : « toute traduction comporte une part de traduction hypertextuelle, sous peine d'être ce que la langue espagnole appelle *traducción servil* » (1999, p. 40). Une

---

<sup>12</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1985, p. 35

contribution au saisissement du sens et à la transformation littéraire qui doit cependant demeurer secondaire.

Markowicz considère aussi la traduction comme une écriture, une écriture créative qui, en fait, est une opinion :

La grande différence entre une traduction et l'écriture originale, c'est qu'on considère que le texte original existe en tant que tel, alors que la traduction dépend de l'époque et de la personnalité du traducteur. Quand on lit une traduction, on ne lit pas l'auteur étranger, on lit l'auteur étranger vu par le traducteur. Ce n'est ni bien ni mal, c'est comme ça. Il faut être conscient qu'une traduction est relative, parce que c'est juste une opinion.<sup>13</sup>

L'ouvrage qui nous intéresse étant de nature polyphonique, le traducteur doit tenir compte de cet élément d'altérité, une altérité en quelque sorte multipliée, ce que ne manque pas de faire André Markowicz, car se ralliant la pensée de Mikhaïl Bakhtine, il déclare que le contraste établi entre le silence de la Douce et la volubilité qui possède le mari, « un vrai type du sous-sol », fait de la nouvelle une étude de voix. Sa méthode de travail, telle qu'il l'a décrite lors de conversations que nous avons eues au printemps et à l'été 2004, lui permet de rendre avec justesse cette étude de voix.

Markowicz ne lit pas l'ouvrage à traduire avant d'entreprendre son travail. Il traduit en lisant, selon son expression, « avec les doigts ». Il traduit les mots en partant d'un geste qui « glisse ». Pour lui chaque œuvre possède un halo qu'il s'efforce de saisir. Ce qui n'est pas sans nous rappeler ce que Meschonnic appelle « système du discours » (voir p. 23 de la présente étude). Il se demande quelle est la situation. Il cherche à trouver les motifs de l'œuvre, une impossibilité et un écart ou un possible écueil à partir duquel il orientera son travail qui devra

<sup>13</sup> [http://www.grutli.ch/archives/body\\_arch\\_03.04\\_reve.asp](http://www.grutli.ch/archives/body_arch_03.04_reve.asp), page consultée en janvier 2004.

conserver une certaine bizarrerie. Ainsi, Markowicz prend comme point de départ de sa traduction des éléments que Berman, tel que nous l'avons déjà vu, utilise comme point de départ et de recherche de l'analyse d'une traduction. Il compare avec justesse la traduction à la conduite automobile qui exige un maximum de vigilance : regarder en avant, à gauche, à droite, dans les miroirs, faire attention à l'angle mort, tout en avançant au rythme approprié. Ce dernier s'avère primordial, qu'il s'agisse de traduire Dostoïevski ou Shakespeare. Le « vrai travail », dit-il, démarre avec la syntaxe et son utilisation rythmique. Hugo n'a-t-il pas déclaré : « Guerre au dictionnaire, paix à la syntaxe ». Markowicz ne croit pas à l'existence du sens, sur lequel repose tout l'édifice, en dehors de la concrétude. Le travail sur la lettre est capital, le rythme est un élan primordial. À cet égard, Markowicz a découvert que la structure de l'écriture de Dostoïevski est une structure de poème au sens défini dans le

*Lexique des termes littéraires :*

Un poème en prose est une structure qui forme un tout et qui est fondée non sur des phénomènes prosodiques et métriques, mais sur des recherches de rythme, de sonorités, d'images, qui sont propres à la prose mais en donnent une utilisation qui n'a rien à voir avec la prose au sens traditionnel du terme.<sup>14</sup>

Les motifs que Dostoïevski crée à partir de répétitions, de rythme, de sonorités et d'images confèrent cet aspect poétique à ses œuvres. Dans un film intitulé *André Markowicz – La voix d'un traducteur*<sup>15</sup>, il donne en exemple le zéro, motif central du *Joueur*, qui se présente sous la forme du chiffre lui-même, dans la forme de la roulette et même dans les roues du fauteuil roulant de l'un des personnages, la

<sup>14</sup> Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, Librairie générale française, 2001, p.327

<sup>15</sup> Anne-Marie Roche, Montréal, Médiamax International, 2000.

grand-mère. Le rythme est toujours présent, peu importe la forme. Une idée qui converge avec celle de Meschonnic lorsqu'il dit :

Je ne prends plus le rythme comme une alternance formelle du même et du différent, des temps forts et des temps faibles. À la suite de Benveniste, qui n'a pas transformé la notion, mais qui a montré, par l'histoire de la notion, que le rythme était chez Démocrite l'organisation du mouvant, je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours.<sup>16</sup>

Selon Markowicz, l'état actuel de langue ne favorise pas la rime – on ne rime pas. La rime se rapporte donc au temps passé et la traduction constitue le seul lien où la contemporanéité est multiple. Le français peut, en ce sens, plutôt que de rendre « l'étranger », se faire « étranger ». Il faut dès lors prendre garde de ne pas propulser un texte ancien dans la modernité en utilisant des mots étrangers à la réalité d'une époque.

Pour André Markowicz, la traduction consiste en un tout organique, un corps charnel. L'oralité et le geste sont également essentiels. En adaptation théâtrale, il effectue une étude comparée du geste russe et du geste français – un élément rarement pris en compte, mais pourtant chargé de sens, une langue en soi.

### **5.3 Projet traductif**

Selon Antoine Berman, « Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée » (1995, p. 76). La position traductive et les exigences spécifiques de chaque œuvre à traduire détermineront cette visée ou ce projet qu'il décrit ainsi :

L'union, dans une traduction réussie, de l'autonomie et de l'hétéronomie, ne peut résulter que de ce qu'on pourrait appeler un

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 99

projet de traduction, lequel projet n'a pas besoin d'être théorique. [...] Le traducteur peut déterminer *à priori* quel va être le degré d'autonomie, ou d'hétéronomie qu'il va accorder à sa traduction, et cela sur la base d'une pré-analyse – je dis pré-analyse parce qu'on n'a jamais vraiment analysé un texte avant de la traduire – d'une pré-analyse du texte à traduire.<sup>17</sup>

Le « projet » traductif du russe au français de Markowicz dépasse celui de la traduction ponctuelle d'une œuvre ou même de l'ensemble des œuvres d'un auteur en particulier en ce qu'il englobe toutes les œuvres du dix-neuvième siècle qu'il a traduites. Sa « pré-analyse » consiste en une vision personnelle d'une littérature qui pour lui forme un tout, une grande visée élargie qu'il décrit ainsi en parlant de la traduction de l'intégrale de Dostoïevski °:

Ce que je voulais, c'était traduire toutes les œuvres de fiction : pas la correspondance, pas le journal de l'écrivain. Je voulais essayer de montrer au fur et à mesure, par la juxtaposition de plusieurs œuvres, les problèmes stylistiques qu'une seule œuvre ne permet pas de résoudre. De créer en quelque sorte un certain contexte de la littérature russe telle que je la comprends. J'ai traduit Gogol, Lermontov, Pouchkine, Tchekhov. C'est-à-dire que j'ai essayé de créer petit à petit une sorte d'image de la littérature russe du dix-neuvième, en traduction. Du romantisme russe tel que je le voyais.<sup>18</sup>

Pouchkine, dont n'importe quel petit Russe connaît des centaines de vers par cœur, est l'axe autour duquel gravite ce projet, car selon Markowicz, il est l'âme de la littérature russe, à la fois *tout* et *personne*. *Tout* en sa qualité de plus grand et de plus aimé de tous les poètes russes. Celui qui a su cristalliser toutes les formes de la littérature de l'Europe en russe; il est le fondateur et le catalyseur de la littérature russe, grâce à lui, la Russie est devenue « russe ». Par conséquent, essayer de comprendre la Russie ou la littérature russe sans Pouchkine relève de l'impossibilité. Il n'est *personne* par son omniprésence qui fait de lui un

<sup>17</sup> *Ibidem*

<sup>18</sup> *Opus cit.*

élément de la vie ordinaire, presque irréel... En Russie, quelqu'un invoquera comme excuse : « Suis-je Pouchkine? » ou on dira : « Qui va payer Pouchkine? »

#### 5.4 Horizon traductif

Selon Berman, un *horizon* entoure la *position traductive* et le *projet de traduction*. Le traductologue tire cette idée d'horizon de l'herméneutique (Husserl, Heidegger, Gadamer, Ricoeur, et surtout Hans Robert Jauss). Il définit le concept comme un ensemble de données langagières, culturelles, littéraires et historiques qui influencera le « sentir, le penser, et l'agir » du traducteur. Il l'explique aussi comme un contexte traducto-culturel, littéraire et même social (les modes, les goûts d'un certain public) duquel émergera la traduction. Par exemple, les nombreuses traductions existantes de certains auteurs ou de leurs œuvres ont pu instituer une tradition qui aura créé certaines attentes chez le lectorat. Le but de Berman en évoquant un concept d'horizon traductif est d'échapper au fonctionnalisme ou au structuralisme. Plutôt que de limiter le rôle du traducteur à celui de « relais » prédéterminé sur les plans social et idéologique, englué dans les lois et les systèmes, il veut s'appuyer sur des concepts herméneutiques « d'*horizon*, d'*expérience*, de *monde*, d'*action*, de *dé-* et de *recontextualisation* » (qui, à notre sens rejoignent l'idée de Markowicz d'une traduction organique) de poétique, d'éthique et d'historique. Des dualités s'y opposent : « objectifs/subjectifs », « positifs/négatifs ». Il s'y trouve également un dépassement de la simple analyse formelle et une préhension de la



« dimension traductive dans sa vie immanente et ses diverses dialectiques » (1995, p, 81).

Une convention sur la façon de traduire les œuvres russes en français existe déjà au moment où Markowicz entreprend la traduction de Dostoïevski. Son attitude de traducteur de la lettre et de passeur de l'interculturalité, n'entre pas dans la tradition qui en est une d'ethnocentricité. À titre d'exemple, nous revenons sur deux cas déjà cités en introduction, celui d'Alain Besançon (p.12) et d'Eugène Melchior de Vogüé, qui a complètement éliminé un passage fondamental des *Frères Karamazov*, celui du « Grand Inquisiteur », que Sigmund Freud dans sa préface du roman intitulée *Dostoïevski et le parricide* (publiée la première fois, en allemand, en 1928 par R. Fülöp-Miller et F. Eckstein), qualifie « d'une des plus hautes performances de la littérature mondiale »<sup>19</sup>. On ne peut que louer l'objectivité de Freud en la circonstance. En effet, J.-B. Pontalis qui signe la traduction de cette préface ajoute que cette dernière avait été commandée au psychanalyste par les éditeurs allemands des œuvres de Dostoïevski et que Freud l'avait écrite avec une grande réticence. Pour appuyer son propos, il ajoute que dans une lettre à Théodor Reik, Freud avouait : « cet essai a été écrit à contrecœur », et reprochait à Dostoïevski de s'être « limité à la vie psychique anormale » (sic). Il concluait sa lettre en disant « Je n'aime pas réellement Dostoïevski. Cela vient de ce que ma patience envers les natures pathologiques s'épuise entièrement dans l'analyse. » (*Ibidem*, p. 30).

Ces deux exemples nous permettent de voir comment Markowicz évolue dans son horizon traductif, comment il y interagit et ce qu'il y apporte. Ainsi, il

---

<sup>19</sup> Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide », *Les frères Karamazov*, Paris, Gallimard, 1973, p. 9

considère cette convention traductive des œuvres russes en français comme une sorte d'étape de l'interculturalité. À la question : pourquoi de Vogüé a-t-il coupé l'épisode du Grand Inquisiteur? Il répond :

Dans de bonnes intentions, afin de mieux présenter l'auteur à un public qui à la même époque lisait Zola, ou Maupassant, un public qui avait du roman l'idée qu'il devait y avoir une intrigue. Mais pas dix. Par conséquent, il coupe. De même, en ce qui concerne l'architecture de la phrase, si un traducteur, au dix-neuvième siècle, avait respecté la syntaxe de Dostoïevski, cela aurait donné du charabia. Et Dostoïevski n'aurait jamais eu l'importance qu'il a eue en France.

Les commentaires suivants nous aideront également à comprendre la position de Markowicz dans cet horizon traductif :

On ne peut en aucun cas prétendre à la vérité absolue. Une traduction, c'est une interprétation. Comme pour un interprète d'une sonate de Beethoven. En plus, l'idée qu'on a d'un auteur peut changer, pas seulement à cause des traductions, mais à cause du mouvement des idées qui sont portées par ces traductions. Ainsi l'idée que Gide avait de Dostoïevski n'est pas celle que je peux avoir, moi, mais l'opinion de Gide a été décisive pour la fortune de Dostoïevski en France. Même si je considère que les traductions de Gide étaient fausses, ne respectaient pas le style, si je peux leur trouver tous les défauts du monde, cela n'a aucune importance parce que c'est grâce à des traductions comme cela que Dostoïevski est l'un des écrivains étrangers les plus connus en France. Il y a une traduction de Bienstock dans les années 1900 qui me paraît illisible, mais c'est à moi qu'elle paraît illisible, et il y a beaucoup de gens qui l'ont lue. La traduction de *La Douce* par Boris de Schloezer, que publient les éditions Ombres, date de 1929 ; elle se lit très bien et ne me paraît pas démodée, mais il me semble que c'est une traduction qui escamote plus ou moins les difficultés du texte, parce qu'à cette époque on avait plutôt des certitudes que des questions. La personne qui lira les traductions de Boris de Schloezer et la mienne se dira: ce n'est pas pareil. Pourquoi ? C'est que Dostoïevski est un auteur complexe et j'essaie de montrer cette complexité. Ce qui ne veut pas dire que les autres, ceux qui sont venus avant moi, ont tort. Pierre Pascal, par exemple, dans sa traduction de «L'Idiot» a, le premier, posé le problème de l'incohérence du style, mais il n'a pas pris en compte suffisamment, selon moi, le caractère oral de l'œuvre.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Op. Cit.

S'il existe un « horizon d'attente » du lectorat envers la traduction, il en existe aussi un à l'égard du traducteur. Selon la doxa, ce dernier doit se faire discret. Le rôle d'élément négatif du tableau servant de contour à la *vraie image* lui est la plupart du temps dévolu. En prose, son invisibilité est synonyme de qualité. Markowicz se démarque en concrétisant la notion de visibilité du traducteur telle que la définit Lawrence Venuti (1995, voir p. 49-A). Une notion qui dérange et que même certains traducteurs cherchent à tuer dans l'œuf, croyant à tort que le traducteur visible efface l'auteur, ce qui serait contraire à l'éthique.

C'est la retraduction de l'intégrale des œuvres romanesques de Dostoïevski, au début des années quatre-vingt-dix, qui a propulsé Markowicz à l'avant-scène de la traduction littéraire : non seulement son volume de travail a-t-il fortement impressionné, mais la différence du produit avec ce qui était coutumier au lectorat a déclenché la polémique. La traduction de la lettre n'avait pas d'adeptes chez ses prédécesseurs qui, comme nous venons de le voir, étaient portés à *transfigurer* selon le goût du jour les œuvres étrangères. Certains ont qualifié ses traductions de *vulgaires* ou de trop modernes (*André Markowicz – La voix d'un traducteur* Montréal, *Op. cit.*).

En utilisant la tribune de sa visibilité pour commenter et expliquer sa traduction et les difficultés qu'elle comporte, Markowicz a endossé la responsabilité d'aider le public à prendre conscience de ce qu'il est en train de lire et à voir le travail d'auteur et de chercheur que le traducteur accomplit. Il ouvre l'esprit du lecteur au fait que ce qu'il lit n'a pas été originellement écrit en français et le prépare à la

réception, à la compréhension et à l'intégration de l'étranger, ce qui, par le fait même, attire l'attention sur l'auteur, que Markowicz présente de façon intéressante et souvent nouvelle pour le public. Par conséquent, les œuvres, mises en évidence par la visibilité du traducteur vivent pour ainsi dire une nouvelle naissance et leur auteur recouvre une notoriété régénérée. La visibilité du traducteur s'avère alors une porte ouverte à la responsabilité interculturelle soit un engagement de respect et d'honnêteté envers la culture émettrice, la culture réceptrice, l'auteur et le lecteur (à l'égard duquel le traducteur assume un devoir éducatif). Et, dans un sens approfondi, élargi et ennobli, la mise en valeur du rôle important du traducteur en tant que passeur de l'interculturalité, facteur de rapprochements internationaux.

Dans *The Translator's Invisibility: a history of translation*, Laurence Venuti résume le statut de la traduction et du traducteur en expliquant ce qu'il entend par « 'invisibilité » du traducteur.

"Invisibility" is the term I will use to describe the translator's situation and activity in contemporary Anglo-American culture. It refers to two mutually determining phenomena: one is an illusionistic effect of discourse, of the translator's own manipulation of English; the other is the practice of reading and evaluating translations that has long prevailed in the United Kingdom and the United States, among other cultures, both English and foreign-language. A translated text, whether prose or poetry, fiction or non-fiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text - the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation but the "original". The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning. What is so remarkable here is that this illusory effect conceals numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator's crucial intervention in the foreign text. The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.

[...] The translator's invisibility is thus a weird self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status in Anglo-American culture. For although the past twenty years have seen the institution of translation centers and programs at British and American universities, as well as the founding of translation committees, associations, and awards [...]. The typical mention of the translator in a review takes the form of a brief aside in which, more often than not, the transparency of the translation is gauged. This however is an infrequent occurrence.

[...] The translator's authorship is never given full legal recognition [...]<sup>1</sup>

Il préconise une réaction qui s'oppose à l'invisibilité, celle de la visibilité, visibilité du texte traduit de façon non ethnocentrique ou non « domestiquée » (1994, p.27), et visibilité du traducteur qui prend la place qui lui revient. Il

---

<sup>1</sup> Lawrence Venuti, *Translator's Invisibility: a history of translation*, Routledge, London, New-York, pages 1, 8, 9.

propose une démarche qui prendrait comme point de départ une base théorique : « Hence, the first step will be to present a theoretical basis from which translations can be read as translations, as texts in their own right, permitting transparency to be demystified, seen as one discursive effect among others » (1994, p. 17).

Bien que Markowicz ne soit pas un théoricien de la traduction et ne se présente pas comme tel, il contribue dans une grande mesure à répandre l'idée que la traduction doit être lue comme une traduction et que le traducteur exerce une forme d'art différente de celle de l'auteur, ainsi que nous l'expliquons dans le présent mémoire aux pages 48 et 49.

## 6. LA POÉTIQUE TRADUCTIVE D'ANDRÉ MARKOWICZ

La poétique du traduire étant une écriture, elle requiert une démarche propre au traducteur qui, dès qu'il entreprend son projet de traduction, devient auteur. Dans la lecture qui suit sa traduction de *La Douce*, Markowicz nous explique comment il a abordé sa tâche et préparé son écriture. Ce qui n'est pas sans nous rappeler que l'auteur avait aussi préparé la sienne avec grand soin (« Lecture » sur *La Douce*, p. 127 à 138). De cette démarche, nous retenons les éléments suivants qui mettront en évidence la préparation à la poétique traductive d'André Markowicz.

- Une analyse de la production de la nouvelle a permis au traducteur-auteur de découvrir :

### 1. le contexte précis de l'origine de la nouvelle :

La nouvelle est donc née dans le contexte précis d'une transmutation ou d'un détournement du journalisme – il est vrai qu'on en dirait autant de la plupart des œuvres de Dostoïevski; ce que *La Douce* offre de particulier, c'est que le travail est ici visible [...]

### 2. l'évolution et l'élaboration romanesque du travail de l'auteur :

ce qui permet de le voir évoluer à partir du matériau brut jusqu'à l'élaboration romanesque qu'il nous est également possible de suivre comme à l'état natif grâce aux brouillons à présent édités.

### 3. Le matériau brut qui a fourni « la situation de départ » :

Le matériau brut, c'est la conjonction de plusieurs faits divers. Le premier d'entre eux, celui qui donne la situation de départ, l'affaire de la « falsification du testament du lieutenant Sedkov » par sa femme, une

jeune fille de seize ans que cet homme, exclu de l'armée pour pratique de l'usure, avait épousée et fait participer à ses affaires. La vie qu'il lui avait fait mener l'avait poussée à une tentative de suicide.

D'autres événements s'ajoutent à ce matériau brut. Le suicide de Lisa Herzen et celui de Maria Borissova, dont nous avons déjà parlé :

Au cours du mois de juin 1876, il apprend le suicide et les circonstances du suicide, de Lisa Herzen, la fille de l'écrivain occidentaliste émigré qu'il considérait comme l'un de ses plus farouches adversaires, et l'un des responsables de ce nihilisme qu'il avait dénoncé avec rage dans *Les Démons*. Lisa Herzen, jeune fille brillante, qui avait reçu la meilleure éducation et ne connaissait, bien sûr, pas le moindre problème matériel, avait laissé une note, ironique, qui faisait comprendre qu'elle s'était suicidée par ennui, parce qu'elle ne pouvait plus supporter le sentiment de vide qui la rongait.

Dans son commentaire sur le suicide de la couturière Maria Borissova, Markowicz cite une autre source, le journal *Novoié Vremia (Le Temps nouveau)*, du début d'octobre qui décrivait son suicide. La jeune couturière, comme Douce, s'est défenestrée serrant une icône familiale contre elle :

... Le 30 septembre, elle se plaignit de migraine, puis elle prit du thé avec un biscuit; pendant ce temps, sa logeuse voulut se rendre au marché; à peine avait-elle eu le temps de descendre les escaliers que des éclats de verre volèrent dans la cour, puis, Borissova tomba, elle aussi. Les locataires d'en face la virent briser les doubles-vitres d'une fenêtre, glisser sur le toit les jambes en avant, se signer et, serrant dans ses bras une icône, se précipiter dans le vide. Cette icône était l'image de la Sainte-Mère de Dieu, une bénédiction laissée par ses parents. [...].<sup>21</sup>

- Les sources de cette analyse ont aussi contribué à la préparation de la traduction :

Les notes personnelles de l'auteur; *Le journal d'un écrivain*, le journal *Novoié Vremia (Le Temps nouveau)*, les brouillons. Des renseignements sur l'auteur

<sup>21</sup> André Markowicz, « Lecture », *La Douce*, Actes Sud- Leméac, 1992. p.p. 127-129



ayant un rapport particulier avec la création de cette nouvelle ont également ajouté au contexte. En effet, à la page 128, Markowicz fait remarquer qu'A. F. Koni, le procureur qui avait traité le suicide de la veuve Vedkov, était du nombre des amis de Dostoïevski qui disposait ainsi d'une source proche et abondante de renseignements.

- L'ensemble de l'œuvre de l'auteur a également été pris en compte :

Markowicz ne traite pas cette nouvelle comme un texte isolé, mais plutôt comme une partie du tout que constitue l'œuvre de Dostoïevski. Comme nous l'avons déjà vu, il a fait le rapprochement entre l'attitude de l'auteur envers le nihilisme et le suicide de Lisa Herzen. Le fait que Dostoïevski fasse du suicide de Borissova un suicide doux et humble, presque religieux, celui d'une malheureuse fille du pays, en opposition au suicide de Lisa Herzen, qu'il semble considérer comme un suicide de petite fille gâtée, pourrait être un reflet de l'anti-occidentalisme de l'auteur. Une raison supplémentaire d'éviter une traduction trop occidentalisante. Plus loin, Markowicz explique comment *La Douce* s'imbrique dans l'ensemble de l'œuvre :

Le suicide de la femme, et, plus encore, de la jeune fille et de l'enfant, est, on le sait, un motif récurrent chez Dostoïevski – qu'on pense à la petite fille violée par Stavroguine (le récit est en fait au chapitre « Chez Tikhon » des *Démons*) ou à ce personnage de l'*Adolescent*, Olia. *Le journal d'un écrivain* fourmille, d'autre part d'études sur le sort des femmes dans la société de son époque – tout le numéro de décembre y est consacré. Si Dostoïevski y revient ici, avec une insistance qui bientôt donne lieu à un travail profond de l'imagination personnelle, c'est qu'il y voit comme matérialisée l'une des idées qui sous-tendent son œuvre. Le fait que Borissova se tue en demandant la protection de l'icône, et, visiblement sans protester contre ce « Dieu qui n'a pas voulu » (sans poser, donc, cette question fatale du « pourquoi » Dieu n'a pas voulu) répond comme en écho à ce fait que la fille de Herzen se tue, elle, par absence de Dieu, sans aucun secours de quiconque, dans

le vide absolu. « Mais comme ces deux créatures sont différentes, écrit Dostoïevski en conclusion de son article sur les deux suicides, comme si elles venaient toutes deux de planètes différentes! » Il est facile de voir dans la situation initiale une opposition qui donnera lieu aux *Frères Karamazov* : ce qui est intéressant est que, dans le même temps que son imagination s'en empare, Dostoïevski l'écarte, comme il écarte progressivement le drame, et les explications qui pourraient amener, sinon à comprendre le suicide, du moins à en rendre compte avec une apparence d'objectivité. Écrivant *La Douce*, il l'efface. Le fait divers s'efface pour laisser la parole au silence : le texte s'écrit ainsi autour de ce vide.

Le travail sur *La Douce* permet à Dostoïevski de reprendre une quantité de projets épars et de fragments notés depuis la fin de son travail sur *l'Idiot* et *l'Éternel Mari*, pendant l'élaboration des *Démon*s, celle de l'Adolescent ou du projet inabouti sur lequel il travaille en 1876, celui de son roman le *Rêveur*. Plusieurs traits, et semble-t-il des plus fondamentaux, sont repris aux quelques pages d'un « Plan de récit » destiné à la revue *Zaria* (L'Aube) – noté au milieu des brouillons de *l'Idiot* et de ceux de *l'Éternel Mari*.<sup>22</sup>

Tous les détails que nous venons de souligner nous aident à voir que Markowicz comprend ce que *fait* le texte de Dostoïevski, selon l'idée meschonnienne. Ce qui le mènera à produire lui aussi un texte qui *fait* quelque chose.

- L'importance que le traducteur-auteur a accordée au rythme dont nous avons déjà parlé et qui comporte des éléments, tels les motifs, les silences et la polyphonie qui tient compte du non-dit.
- La façon de composer avec les difficultés liées à la langue de départ.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 129, 130.

## 7. ANALYSE COMPARATIVE ET DIFFICULTÉS LIÉES À LA LANGUE DE DÉPART

Des linguistes se sont penchés sur la prétendue intraduisibilité de la langue, une étiquette souvent accolée au russe. Georges Mounin démystifie une telle assertion :

L'intraductibilité de deux langues données résulte au moins autant de l'histoire des contacts entre ces deux langues, que d'une propriété découlant des caractères communs à toutes les langues. L'examen de la traductibilité du russe au français, par exemple, doit ou devra tenir compte de la typologie comparée des deux langues [...]; mais, il doit considérer aussi toute l'histoire de tous les contacts entre ces deux langues : traduire du russe au français, en 1960, ne signifie pas la même chose que traduire du russe en français en 1760 (ou même en 1860) quand le premier dictionnaire français-russe (1786) n'existait pas, quand les contacts étaient rares. [...] diminuant à chaque fois l'écart entre les situations (non-linguistiques et linguistiques) non communes. C'est dans l'éclairage de cette dialectique des contacts de langue qu'il faut considérer le problème de l'intraduisible. On s'aperçoit qu'il ne s'agit pas là d'une notion absolue, métaphysique, intemporelle – mais, toute relative.<sup>23</sup>

Le cheminement qu'a suivi André Markowicz, et que nous avons considéré comme l'un des éléments d'une théorie holiste, a également réduit l'écart entre les situations linguistiques et non linguistiques propres à chacune des deux langues, et a par conséquent augmenté le niveau de traductibilité du texte russe en français.

La langue russe comme toute autre langue possède certaines caractéristiques qui peuvent en compliquer la traduction sans pour autant en faire une impossibilité. Certains traducteurs choisissent d'escamoter les difficultés qui en

---

<sup>23</sup> Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963, page 276.

découlent, d'autres, comme Markowicz, trouvent une solution. Parmi ces caractéristiques, nous examinerons :

### 1. La ponctuation

La ponctuation constitue l'une des difficultés de la traduction du russe, car le régime soviétique, lors de rééditions d'œuvres telles celles de Dostoïevski avait imposé sa ponctuation officielle. Dès lors, plusieurs oeuvres ont, pour ainsi dire, perdu leur ponctuation d'origine. Toutefois, de nombreux manuscrits originaux comme les brouillons de *La Douce* sont conservés aux Archives centrales de Moscou ou dans certaines grandes bibliothèques et dans des musées russes. C'est ainsi qu'André Markowicz a pu avoir accès à la ponctuation originale de *La Douce*. Un élément important en ce qui a trait au rythme.

### 2. Des expressions, des mots ou des particules qui n'existent pas en français

#### Exemple A :

Dans la phrase suivante, il y a une particule polysémique « же » qui est aussi une conjonction (se prononce : « je », mais avec un « j » plus dur qu'en français – jhe) et qui n'a pas d'équivalent en français. Elle sert à démontrer ou à accentuer, à divers degrés, un mot ou une idée et peut contribuer à rendre un effet que l'auteur cherche à produire, à l'oral autant qu'à l'écrit. Elle s'utilise abondamment et en toutes sortes de circonstances et de contextes. Certains traducteurs choisissent de ne pas la traduire.

« Однако же, выдавая ей два рубля, я не удержался и сказал как бы с некоторым раздражением... »<sup>24</sup> (p. 46) – Mot à mot : Toutefois « же » donnant à elle deux roubles, je ne me suis pas retenu et ai dit comme avec certaine irritation (ou agacement)...

Traduction d'André Markowicz :

« **N'empêche**, en lui donnant **ses** deux roubles, **c'était plus fort que moi**, je lui ai dit, avec comme un certain agacement... »

Markowicz a choisi de rendre le *же* en l'additionnant au *toutefois*, en utilisant les mots *n'empêche* qui accentuent fort bien l'idée de l'irrésistible désir d'une petite méchanceté et qui sont typiques de l'oralité. Ses deux roubles, à la place de simplement *deux roubles* et *c'était plus fort que moi* pour *je ne me suis pas retenu* jouent le même rôle : accentuation, rythme, oralité sans changer le sens. Sa profonde connaissance de la démarche artistique de l'auteur et son intuition de « conducteur » l'ont aidé à déterminer quelle force à attribuer au *же* et à conserver ainsi le rythme et l'oralité. On y entend d'autres voix s'ajouter à celle du narrateur derrière *n'empêche* et *plus fort que moi*, celles de la conscience où sont réunis, « anges » et « démons ». Cette voix du personnage, narrateur du récit, supplante celle de l'auteur, selon l'idée exprimée en page 30 du présent mémoire lorsque Dostoïevski déclare que dans *Les pauvres gens* ce n'est pas lui qui parle, mais Diévouchkine.

Exemple B :

---

<sup>24</sup> Tous les textes en russe sont tirés de l'édition bilingue Gallimard, Paris, 1992, traduction de Gustave Aucouturier.

*Дескать* : une autre particule qui n'a pas d'équivalent français et qui pourrait être rendue de multiples façons. Il s'agit d'un mot qui indique que c'est maintenant une autre personne qui parle ou que le discours de quelqu'un est rapporté, parfois traduite par « dit-il » ou en anglais « *they say* » et parfois par d'autres expressions semblables qui ne rendent pas toujours l'idée exprimée de façon exacte. Ici, la plupart des traducteurs ne le remplacent pas jugeant que les deux points sont suffisants.

« Это потом уже про « Голос » и про все я узнал. Она тогда из последних сил публиковалась, сначала, разумеется, заносчиво : «Дескать, гувернантка, согласно в отъезд, и условия присылать в пакетах» (p. 46) – Mot à mot : C'est ensuite déjà que j'ai appris pour (au sujet de) *Voix* et pour tout . Elle alors (à ce moment-là, c'est-à-dire, etc.) de ses dernières forces mettait annonces, au début, bien sûr (certainement, cela va de soit, etc.), avec arrogance (insolence, d'un air...) : *Дескать* : « gouvernante, d'accord pour départ, conditions envoyer par **paquets**... »

Traduction d'André Markowicz :

« C'est après que j'ai su, pour *la Voix* et le reste. À l'époque, elle passait des annonces, de ses dernières forces, au début, bien sûr, avec hauteur : « **N'est-ce pas**, gouvernante, disposée à quitter la capitale, envoyer conditions dans des **paquets** » (p. 15)...

En insérant *N'est-ce pas*, le traducteur maintient le rythme de même que l'effet original, car un lecteur qui lirait le texte à voix haute, tel que le fait l'acteur russe

Boris Plotnikov dans l'enregistrement que nous avons écouté, lirait aussi le mot *Дескать*, qui peut également être utilisé dans une conversation.

### 3. L'intégration de l'étranger

Ignorer un mot ou une expression qui n'a pas d'équivalent ne sert ni l'auteur ni l'oeuvre, car il se produit alors une coupure ou si, on veut, comme le fait Markowicz, comparer la traduction à la conduite automobile, une sortie de route plus ou moins prononcée. Par contre, en s'efforçant de rendre le même effet et le même sens par un ou des mots français le traducteur intègre « l'étranger ». Il lui fait une place. Nous en voyons l'illustration dans les deux exemples précédents. La façon d'insérer *n'est-ce pas* en tête de phrase, après les deux points, produit ce que Berman appelle « une zone textuelle miraculeuse » où le traducteur a « écrit-étranger français » et produit un « français neuf » (1995, p. 66). Le même phénomène survient avec l'expression : *envoyer conditions dans des paquets*. Nous sommes alors transportés dans la culture russe. *Paquets* aurait pu être traduit par « lettres », ce que pratiquement toutes les autres versions consultées emploient, ou par « lettres recommandées », ce qui est correct, tous les dictionnaires sont d'accord avec nous. Dès lors, pourquoi *paquets* qui semble un peu bizarre? La réponse se trouve en Russie où l'on peut envoyer par la poste un *paquet* qui consiste en une liasse de lettres attachées avec des petites cordes. On ne trouvera pas une définition exacte dans les dictionnaires, car il s'agit d'un fait culturel qui ne correspond sans doute pas à la façon officielle d'envoyer du courrier. De plus, le lecteur aura un rôle actif à jouer quand des questions surgiront dans son esprit et qu'il décidera de les éclaircir par une

recherche appropriée. Il y aura alors rapprochement entre deux cultures, entre deux mondes. Ce qui n'arriverait pas si le texte était écrit dans un français nivelé aux habitudes occidentales.

#### 4. Le verbe

Le verbe russe, au passé n'a qu'une seule forme alors qu'en français, il y en a au moins onze. Au traducteur de deviner laquelle adopter. Le titre du premier chapitre offre un exemple intéressant :

«*Кто я был и кто была она*» (p. 24) – Mot à mot : Qui je, verbe être au passé, et qui, verbe être au passé, elle.

Traduction de Markowicz :

« Qui j'étais : qui elle était, **elle** »

On aurait pu traduire « Qui j'ai été et qui elle a été », ce qui aurait mis l'accent sur la période d'un peu moins d'un an que les époux ont vécu ensemble et sur la particularité de leur relation à ce moment-là. « Qui j'étais et qui elle était » semble plus général. Il pourrait s'agir de leur vie respective en entier. Markowicz a décidé d'éliminer le *et*, et d'ajouter un *elle*. Ce *elle* nous ramène au moment particulier et aux circonstances de la vie de la Douce qui l'ont menée au suicide. Il met l'accent sur sa personne. Mais, on y voit aussi le souci du rythme, car Dostoïevski termine son titre par *elle*. Puisque « Qui j'étais et qui était elle » deviendrait naturellement « Qui j'étais et qui était-elle? », une forme interrogative et que l'auteur ne soulève pas la question, mais donne plutôt une explication, enlever le *et* pour le remplacer par un *elle* à la fin s'avère un choix heureux qui



permet de conserver la rythmique tout en restituant le sens véhiculé par l'ordre dans lequel les mots sont placés; *elle* se trouve ainsi accentué.

## 5. Le rythme

### Exemple A :

La comparaison de deux traductions différentes nous aidera à saisir le rythme dostoïevskien et à voir l'importance de le conserver.

«Строгость у меня – это сухость». Translittération : « strogost' ou minia éta souxhost' » (p. 30)<sup>25</sup>.

Traduction de Markowicz :

« La sévérité, chez-moi, c'est être sec » (p. 11). Si l'on dit cette phrase à voix haute on reconnaît le rythme de l'original ajouté au fait que *chez-moi* soit la traduction littérale de *у меня* qu'il était cette fois possible de rendre ainsi. Cela n'est pas toujours possible, car *у меня/chez-moi* a parfois d'autres valeurs par exemple : *j'ai* se dit *у меня*. Il est facile d'imaginer de possibles contresens ou même des non-sens.

Traduction de Gustave Aucouturier :

« Ma sévérité à moi, c'est la sécheresse » (p. 31). Une lecture à voix haute révèle des finales qui s'éloignent de l'original, l'ensemble est beaucoup plus doux et glissant. C'est cet effet que l'on retient. L'impact est alors perdu et le caractère « sec » et sévère du personnage s'en trouve dilué. Par conséquent, le sens en

---

<sup>25</sup> Note : les accents toniques les plus forts sont en caractères gras.

souffre par manque de « concrétude ». Son choix : « Ma sévérité à moi » demeure cependant excellent. L'effet de départ est réussi.

Exemple B :

*« Да и нельзя была иначе, я должен создать эту систему по неотрозимому обстоятельству, — что ж я в самом деле клевету-то на себя! »* (p. 58). Translittération : « Da i neilzïa béila inatché, ïa doljen' sozdats' ètou systè mou pa niatrazimomou obstoïatitilstvou, chto jhe ïa v samom' diélé klèvèchou-to na cibïa! »

Traduction d'André Markowicz :

« Et puis, comment faire autrement, ce système, il fallait bien le créer, à cause d'une circonstance irrésistible – c'est vrai, pourquoi est-ce que je me calomnie moi-même? » (p. 24)

Traduction de Gustave Aucouturier :

« D'ailleurs, il était impossible de faire autrement, il fallait que je construisisse ce système en vertu d'une circonstance de force majeure, – qu'est-ce qui me prend au fait de me calomnier? » (p.59).

Même si la traduction est juste, l'emploi du subjonctif, de mots plus longs, plus recherchés (*d'ailleurs* à la place de *et puis*) et d'une tournure de phrase savamment calculée élève le texte au niveau soutenu, alors que l'original demeure dans l'oralité et la simplicité. Si on passe du niveau de langue populaire au niveau soutenu, peut-on dire que c'est la même personne qui parle? Sûrement pas! Rappelons-nous les paroles de Bakhtine citées plus haut : « Dans

la bouche d'un autre, un mot à contenu identique, la même définition, aurait acquis un sens, un ton différent et n'aurait plus été la « vérité ». Quant à Markowicz, il déclare :

Si en russe on a un paysan et qu'en français on a l'impression que c'est un marquis, c'est grave. Mais un paysan russe et un paysan français ne parlent pas de la même manière. Il faut considérer qu'en général il n'y a pas d'équivalence possible. Il faut le dire : le traducteur est toujours un imposteur, qui se met à la place de l'auteur. Il écrit les mots de l'auteur. Bien entendu, il se met au service de l'auteur. Mais est-ce que ce n'est pas l'auteur qui se met à son service ? Moi, je suis au service de l'idée que j'ai de l'auteur. <sup>26</sup>

On comprend dès lors pourquoi il attache une telle importance au rythme et au niveau de langue.

---

<sup>26</sup> Op. Cit.

## 8. COMPARAISONS DE TRADUCTIONS ANGLAISES ET FRANÇAISES

Nous poursuivrons notre analyse en y ajoutant des traductions effectuées en langue anglaise. Nous examinerons deux traductions anciennes, celles de Gustave Aucouturier et de Constance Garnett, et deux traductions modernes, celles de Richard Peaver et d'André Markowicz.

Richard Peaver, né aux États-Unis, en 1943, est marié à une traductrice russe de Saint-Pétersbourg, Larissa Volokhonski, avec qui il réalise toutes ses traductions du russe à l'anglais. Ils vivent en France. En 2000, ils ont remporté le prix *Pen Book of the Month Club Translation* pour leur traduction des *Frères Karamazov*. Richard Peaver traduit aussi du français vers l'anglais. Il a surtout traduit Alain, populaire chez les Américains, Yves Bonnefoy, Alberto Savino, Pavel Florenski et Henri Volokhonski. Son travail a été très honoré (bourses et subventions : *National Endowment for the Art*, *Ingram Merrill Foundation*, *Guggenheim Foundation*, *National Endowment for the Humanities*, ministère français de la Culture). Si certains accueillent ses traductions avec grand enthousiasme, d'autres le font avec une critique acerbe. Il a accordé lui aussi beaucoup d'importance à la poétique de Dostoïevski et s'est efforcé, tout comme Markowicz, de conserver l'oralité et le niveau de langue de l'auteur, mais le style des deux traducteurs et le résultat final de leurs efforts diffèrent grandement.

La préface de la traduction de *La Douce*, *The Meek One*, de Peaver est entièrement consacrée à la poétique de Dostoïevski :

*Along with the consistency of its themes, Dostoevsky's work exhibits a constant formal inventiveness. This, too, can be seen in a pure state in his shorter pieces. Hailed by earlier critics (...) as the creator of the "novel-tragedy" – a concept fitting the high seriousness and dramatic form of his art – Dostoevsky has been called by Bakhtin the innovator of a "completely new type of artistic thinking, which we have provisionally called "polyphonic"... It could even be said that Dostoevsky created something like a new artistic model of the world, one in which many basic aspects of artistic form were subjected to a radical restructuring"... but the formal demands imposed on him by his vision forced him to expand the limits of nineteenth century realism.*<sup>27</sup>

Constance Garnett (1861-1946) a été la première parmi les traducteurs anglophones à traduire Dostoïevski et Tchekhov. Elle a traduit plus de 50 œuvres russes, surtout celles de Tolstoï, qu'elle connaissait personnellement. Née à Brighton, en Angleterre, en 1861, elle a étudié le latin et le grec au collège Newnham à Cambridge, a d'abord été enseignante, puis s'est consacrée à la traduction de la littérature russe. Sa traduction de *La Douce* (1912) en est donc la première version anglaise. Son mari, Edward Garnett, était l'un des éminents lecteurs de l'éditeur Jonathan Cape. Il aurait autrement sans doute été à peu près impossible pour une femme, à cette époque, de faire publier les premières versions anglaises d'un auteur russe. Nous devons donc un grand merci à messieurs Garnett et Cape! Les lecteurs des traductions de Constance Garnett constateront que sa réputation d'avoir « retransmis la littérature russe en anglais victorien » est fondée. Elle se situe ainsi dans la tradition des De Vogüé, Gide et autres traducteurs français du début du siècle jusqu'à Markowicz.

En français, la version de Gustave Aucouturier, grand et prolifique traducteur du russe, du tchèque et de l'italien, date de 1972. Si le traducteur s'est assez bien

---

<sup>27</sup> Richard Peaver, *The Eternal Husband Other Stories*, Bantam Classic Book, USA, 1997, p. xi.

gardé des transformations ou des tentatives « d'amélioration », son texte est malheureusement alourdi par de nombreux subjonctifs et passés simples que l'on peut attribuer à une façon d'écrire en vogue à une autre époque, mais qui, évidemment, ne correspond pas au style « sans prétention » de Dostoïevski. Des mots rarement utilisés dans le langage « de la rue », difficiles à imaginer venant de la bouche d'un usurier et d'une démunie, altèrent l'identité des personnages. Dans les exemples qui suivent, le premier mot est de G. Aucouturier et le deuxième d'A. Markowicz : *point* plutôt que *pas*; je *sollicite* pour je *demande*; ils *prient* pour ils *demandent*; leur prix était *infime* pour *ils ne valaient pas deux sous*; *concéder* pour *admis* et bien d'autres.

À titre de repère, nous ajouterons une traduction mot à mot, en laissant ces derniers dans l'ordre dans lequel ils apparaissent. Nous commencerons par le titre du premier chapitre dont nous avons déjà un peu commenté la traduction française :

1) «*Кто я был и кто была она*» – (Qui je, verbe être au passé, et qui, verbe être au passé, elle).

**G. A.** : «°Qui j'étais qui elle était°»  
**elle.°»**

**A. M.** : «°Qui j'étais; qui elle était,

**C. G.** : «°Who I Was **and** Who She Was°»  
**Was°»**

**R. P.**; «°Who I Was **and** Who She

**J.-W. B.** : « Qui étais-je et qui était-elle? »

Comme nous pouvons le remarquer, il n'y a aucune différence entre les deux traductions anglaises auxquelles correspond celle de Gustave Aucouturier.

Quant à J.-W. Bienstock (1904), un traducteur dont nous n'avons pas parlé, il introduit un faux sens par la forme interrogative, que nous avons évoquée antérieurement, car la lecture de la nouvelle nous montre que le personnage ne connaissait que trop bien la réponse à cette question. Seule la traduction de Markowicz met l'accent sur la Douce et rend la charge émotive véhiculée par **elle** en fin de phrase russe et française. En plaçant **elle** avant, le pronom se fond dans la phrase et devient anonyme, tandis qu'après, il s'impose.

2) Le premier chapitre commence ainsi : «*°Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить, и всё не соберу в точку мыслей*» (Mot à mot : Voilà déjà six heures, comme je veux [éclaircir, rendre intelligible, expliquer, comprendre], et tout ne rassemble pas au point idées).

**C. G.** : «*°For the last six hours, I have been trying to explain, but I still can't collect my thought.°*»

**R. P.** : «*°It's already six hours now that I've been wanting to figure it out and I simply can't collect my thoughts to a point.°*»

On remarque que la traduction de R. Peaver s'attache davantage à l'oralité que celle de Constance Garnett. La démarcation n'est cependant pas très grande. Toutefois, le fait d'ajouter « to a point » insère un peu d'étrangeté, car on dit habituellement, comme l'a fait C. Garnett « collect my thoughts ».

**G. A.** : « Voilà déjà six heures que je veux y voir clair, et je n'arrive toujours pas à mettre au point mes idées. »

Une traduction exacte, mais nivelée et neutralisée comme celle de C. Garnett.

**A. M.** : « Déjà six heures que je cherche à me l'éclaircir, et je n'arrive toujours pas à me remettre les idées dans le mille. »

L'expression employée par l'auteur ne correspond pas exactement à « mettre dans le mille » qui se traduirait : *попадать/цопасть в цель, стрелять/tirer, поразить/ударить* frapper dans le mille, comparé à *не соберу в точку мыслей*, employé par Dostoïevski dans notre exemple.

Devrait-on conclure à un ajout? Non, car l'un des sens du mot *точка* « point », qui comme en français est polysémique, s'avère tout à fait intéressant à l'égard de la traduction de Markowicz qui encore une fois se distingue, en dit davantage et qui à nouveau illustre le métissage de langue que Berman appelle « parler étranger-français » et Markowicz lui-même, « français-russe ou russe-français ». En effet, il existe un terme militaire *точка прицеливания* qui signifie « point de mire ». Le point de mire vise bien sûr le *mille*. Doublement intéressant, d'une part du fait de la confusion dans laquelle le personnage est pris; il a besoin d'ajuster le « foyer » de ses pensées brouillées, et d'autre part du fait qu'il soit un ancien militaire. L'expression russe pour « rassembler ses idées » tel que le rendent les traductions anglaises : « *собраться с мыслями* » ressemble beaucoup à celle que nous examinons, mais n'est pas celle que l'auteur a choisie. Dostoïevski a choisi une façon de dire qui servait son idée. Vu sous un tel angle, la traduction de Markowicz est plus exacte que celle des autres traducteurs et va plus loin en intégrant un élément du roman à sa totalité; « dans le mille » n'est pas un syntagme isolé, mais un syntagme qui fait partie d'un tout.



3) «Однако же, выдавая ей два рубля, я не удержался и сказал как бы с некоторым раздражением [...] Слово: **для вас**, я особенно подчеркнул, и именно в некотором смысле. Зол<sup>28</sup> был [...] Она [...] не бросила денег, приняла.» (Mot à mot : Toutefois же donnant à elle deux roubles, je ne me suis pas retenu et ai dit comme avec certaine irritation (ou agacement) [...] Mot : **pour vous**, j'ai particulièrement (surtout, spécialement) souligné (appuyé, mis en relief), et précisément (justement) dans certain sens. Été méchant (cruel, mauvais, voulant faire du mal). .

C. G. : «°As I gave her two rubbles, however, I could not resist saying, with a certain irritation [...] The words “**for you**” I emphasized particularly, and with a certain implication. I was spiteful [...] she did not throw down the money, she took it°».

Le mot *spiteful*, *malveillant*, ne rend pas la même idée que cruel et encore une fois, le style est poli. Le narrateur ne cherchait pas volontairement à nuire à sa femme malgré le fait qu'il ait voulu la dominer avec sévérité, l'irriter et l'abaisser.

R. P. : «°However, as I handed her the two roubles, I couldn't help myself and said as if with a certain irritation [...]. I especially emphasized the words **for you**, and precisely in a certain sense. I was angry. She [...] didn't drop the money, took it°».

R. Peaver ici garde bien le rythme dans la deuxième phrase, mais il y a un certain glissement et dans la troisième phrase le mot *angry* ne convient pas puisque *зол* emporte l'idée de pure méchanceté ou de cruauté plutôt que de

---

<sup>28</sup> « Зол » (zol) est une forme orale qu'on ne trouve pas dans les dictionnaires où on lirait plutôt : « злой » (zloye), « зло » (zlo).

colère. Le même phénomène se produit avec *drop the money*, qui évoque plutôt de l'argent perdu par exemple, au jeu ou en affaires et non un refus d'accepter l'argent. Dans la dernière phrase, il n'a pas répété le pronom *she*, imitant ainsi la phrase russe où le pronom « elle » n'est pas répété avant le verbe prendre. Le résultat manque de naturel et semble être une tentative ratée d'intégration de l'étranger.

**G. A.** : Cependant, en lui remettant deux roubles, je ne pus me retenir de lui dire, comme avec une pointe d'irritation [...] Ces mots « **pour vous** », je les soulignai particulièrement, et en leur laissant prendre un certain sens. J'y mis de la méchanceté. Elle ne jeta pas l'argent, elle le prit.

Le style est encore une fois soigné, plus raffiné que l'original. Il est cependant intéressant de noter que G. Aucouturier a traduit le verbe « jeter » de façon littérale et que l'effet est intéressant et s'approche de la langue « étranger-français ».

**A. M.** : « N'empêche, en lui donnant ses deux roubles, c'était plus fort que moi, je lui ai dit, avec comme un certain agacement [...]. Ce mot, « **pour vous** », je l'ai souligné d'une façon particulière, et, dans un certain sens. Cruel. [...] elle n'a pas jeté l'argent, elle l'a pris ».

Markowicz a laissé *Ce mot* au singulier comme il l'est en russe et a aussi conservé le verbe jeté. Autre fait intéressant, il écrit *Cruel* tout seul entre deux points et en fait une phrase (« j'ai été » sous-entendu). Ce qui, encore une fois, produit une véritable intégration de l'étranger et conserve le ton donné par l'auteur. On remarque aussi que le rythme demeure le même ; la phrase russe,

de deux mots, et la française, d'un seul mot, comportant chacune deux syllabes.

Comme Constance Garnett, il place « pour vous » entre guillemets.

4) L'annonce désespérée de Douce : « [...] *а потом : «Согласно на всё, и учить, и в компаньонки, и за хозяйством смотреть, и за больной ходить, и шить умею, и. т. д., и. т. д. всё известное! Разумеется, всё это прибавлялось к публикации в разные приёмы, а под конец, когда к отчаянию подошло, так как даже и «без жалованья, из хлеба».* (Mot à mot : [...] et ensuite : « D'accord pour tout, enseigner, tenir compagnie, voir au ménage, soigner malade, sait coudre, etc., etc. tout connu! Bien sûr, tout cela s'ajoutait à annonce à coups, (reprises, doses) différents, et vers fin, quand arriva désespoir, aussi bien (de la même façon) même « sans gages, pour pain» ».)

**C. G.** : "but, later on: willing to do anything, to teach, to be a companion, to be a housekeeper, to wait on an invalid, plain sewing, and so on, and so on" the usual thing! Of course, all this was added to the advertisement a bit at a time, and finally, when she was reduced to despair, it came to: "without salary in return for board."

**R. P.** : «°[...] but then; Willing to do anything, teach, be a companion, keep house, tend the sick can sew," etc., etc., the same old stuff! Naturally, all this was added to the advertisement gradually, and toward the end, when things got desperate, there was even "without salary, in exchange for board."»

**G. A.** : [...] puis ç'avait été : « D'accord toutes conditions, leçons, dame de compagnie, surveillance ménage, soins à malade, couture... » et tout ça, tout

l'ordinaire, quoi! On devine bien que tout cela s'ajoutait à l'annonce par retouches successives, et vers la fin, quand on fut proche du désespoir, ce fut même « sans rétribution, au pair ».

**A. M.** : [...] et puis : « Accepte toute place, préceptrice, dame de compagnie, intendante, garde-malade, sachant coudre », etc., on connaît la chanson. Bien sûr, tout cela s'ajoutait, au fil des annonces, et, à la fin, quand ça touchait au désespoir, c'est même devenu ça : « Sans salaire, nourrie ».

Les trois premières traductions rendent le texte russe, mais celle d'André Markowicz, en plus de rendre le texte, conserve le même rythme et accentue la montée du drame par sa ponctuation et l'usage judicieusement exploité de la langue parlée ainsi que celui d'expressions idiomatiques françaises telle, *on connaît la chanson*, dont la connotation, étant populaire, renforce l'idée de misère du petit peuple. Bien que G. Aucouturier ait tenté d'abaisser son niveau de langue en utilisant l'expression « c'avait été » et que R. Peaver ait dit « the same old stuff », ils n'arrivent pas au même résultat, car ils n'expriment pas l'escalade du désespoir que l'on retrouve dans le texte original et dans celui de Markowicz donnent l'impression d'avoir misé sur des mots plutôt que sur l'ensemble du texte. Un élément qui, encore une fois, constitue l'essence de la nouvelle, un constituant de son grand « tout ».

Le prochain exemple est tiré du début du chapitre II.

5) « *Детей тёткиных учила, бельё шила, а под конец не тодько бельё, а с её грудью, и полы мыла* ». (Mot à mot : Enfants de la tante enseignait, linge

cousait, mais vers fin non seulement linge, mais avec sa poitrine et planchers lavait (blanchissait, récurerait aussi *чистить*.)

**C. G.** : « She taught her aunt's children; she made their clothes; and towards the end not only washed the clothes, but with her week chest even scrubbed the floor. »

**R. P.** : « She taught her aunt's children, did sewing, and toward the end, not just sewing but, with her bad chest, also scrubbed the floors. »

**G. A.** : « Elle faisait travailler les enfants de la tante, elle raccommodait le linge, et vers la fin même, ce n'était pas tout, on lui faisait, avec sa faiblesse de poitrine, laver les planchers. »

**A. M.** : « Elle, elle donnait les leçons aux enfants de sa tante, elle cousait les habits, et, à la fin, pas seulement les habits, mais, et avec les poumons qu'elle avait, elle récurait les sols. »

Si la tournure « with her... (week chest) » ou « with her...(bad chest) » est correcte et très fréquente en anglais, il n'en va pas de même en français. G. Aucouturier a contourné le problème en trouvant une construction correcte, mais qui alourdit le rythme et encore une fois hausse le niveau de langue. Quant à Markowicz, il introduit à nouveau une zone de « parler étranger-français » tout en conservant le rythme et le niveau de langue de l'original. Nous pouvons également ajouter que « donnait des leçons » est plus exact et plus clair que « faisait travailler », surtout dans le contexte d'une époque où il n'était pas rare que des enfants occupent un emploi ou accomplissent de nombreuses tâches ménagères.

Le subjonctif, encore très populaire il y a quelques décennies, nous semble maintenant de plus en plus lourd, surtout lorsqu'il est question d'oralité. De plus, il est quasi inexistant dans la langue russe, son emploi le plus fréquent étant celui de la requête indirecte par exemple : « papa demande que Nina prépare ses leçons ». Auquel cas, une particule, *чтовы*, est ajoutée au verbe mis au passé : « *папа хочет чтовы Нина приговорила уроки* ». Nous verrons donc comment en réduisant leur usage au minimum, Markowicz est parvenu à donner de la vie et de l'oxygène à son écriture.

6) L'exemple est tiré du chapitre trois, page 58. Nous avons déjà cité le premier paragraphe afin d'illustrer le rythme (voir Exemple B, p.62) : « *Да и нельзя было иначе, я должен был создать эту систему по неотразимому обстоятельству, — что ж я, в самом деле, клевету-то на себя! Система была истинная. Нет, послушайте, если уж судить человека, то судить, зная дело... Слушайте.*

*Как бы это начать, потому что это очень трудно. Когда начнешь оправдываться — вот и трудно. Видите ли: молодежь презирает, например, деньги, — я тотчас же налег на деньги; я напер на деньги. И так налег, что она всё больше и больше начала умолкать. »* (Mot à mot : Oui et défense/impossibilité/incapacité était autrement, je devais créer/former/etc., ce système par circonstance irrésistible, — que ж je (ж = же, particule que nous avons déjà expliquée en page 56), en effet, calomnie/diffame sur moi! Système était vrai/authentique. Non, écoutez, si vraiment juger homme, alors juger, connaissant affaire... Écoutez!

Comment cela commencer, parce que cela très difficile. Quand (tu) commences se justifier — voilà et difficile. Voyez-vous : jeunesse méprise, par exemple, argent — j'ai tout de suite appuyé sur argent; j'ai poussé sur argent. Et ainsi appuyé, qu'elle tout de plus en plus a commencé taire. »).

Contrairement à l'ordre que nous avons respecté antérieurement, nous avons placé les traductions anglaises à la suite des françaises, car elles ne sont pas très pertinentes à notre comparaison de l'usage du subjonctif. Elles sont toutefois intéressantes du point de comparatif en général.

**G. A. :** D'ailleurs, il était impossible de faire autrement, il fallait que je construisse ce système en vertu d'une circonstance de force majeure, \_ qu'est-ce qui me prend, au fait de me calomnier! Mon système était à base de vérité. Non, écoutez, s'il s'agit de juger un homme, il faut le juger en connaissance de cause... Écoutez!

Par où pourrais-je commencer, car c'est très difficile. Quand on se met à vouloir se justifier, c'est là que c'est difficile. Comprenez-moi : la jeunesse méprise, par exemple, l'argent, \_ je mis tout de suite l'accent sur l'argent, j'insistai lourdement sur l'argent. Et j'insistai tellement que, de plus en plus, elle s'enferma dans le silence.

**A. M. :** Et puis, comment faire autrement, ce système, il fallait bien le créer, à cause d'une circonstance irrésistible — c'est vrai, pourquoi est-ce que je me calomnie moi-même? Le système, il était véridique. Non, écoutez, tant qu'à juger un homme, mieux vaut le juger en connaissance de cause... Écoutez.

Comment faire pour commencer, parce que c'est très dur. Quand on commence à se justifier, c'est ça qui est dur. Vous comprenez : la jeunesse méprise, par exemple, l'argent – moi, j'ai insisté tout de suite sur l'argent; j'ai accentué sur l'argent. Et j'ai tellement accentué qu'elle, de plus en plus, elle s'est mise à se taire.

**C. G. :** Oh, it came of itself without any effort. And it could not have been otherwise. I was bound to create that system owing to one inevitable fact—why should I libel myself, indeed! The system was a genuine one. Yes, listen; if you must judge a man, better judge him knowing all about it... listen.

How am I to begin this, for it is very difficult. You see, for instance, young people despise money—I made money of importance at once; I laid special stress on money. And I laid such stress on it that she became more and more silent.

**R. P. :** Oh, it poured out by itself quite effortlessly. And it couldn't have been otherwise, I had to create this system, owing to an irresistible circumstance—what am I doing, in fact slandering myself! The system was a true one. No, listen, if you're going to judge a man, you must know the case... Listen!

How shall I begin, because it's very difficult. Once you start justifying yourself—it gets difficult. You see: young people, for instance, despise money—I right away emphasized money; I stressed money. And I emphasized it so much that she began to grow more and more silent.

Ce passage illustre également le commentaire de Mikhaïl Bakhtine, qui devient plus clair lorsque l'oralité est respectée par la traduction de la lettre qui laisse



droit de cité au personnage lui-même plutôt que de l'écrouer dans une forme de langage qui n'est pas la sienne°:

Chaque personne, cependant, entre dans son discours intérieur non comme caractère ou comme type, non comme personne jouant un rôle dans sa vie (sœur, fiancé de la sœur, etc.), mais comme symbole d'une orientation de vie et d'une position idéologique, comme symbole d'une solution déterminée donnée dans la vie aux problèmes idéologiques mêmes qui les tourmentent.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Mikhaïl M. Bakhtine, (1970) p. 279

## 9. RÉCEPTION DES TRADUCTIONS D'ANDRÉ MARKOWICZ

Après avoir analysé la poétique traductive d'André Markowicz et les traductions issues de cette poétique, une question se pose : comment ces traductions ont-elles été reçues?

Afin de répondre à la question, nous avons consulté de nombreuses pages Web, des reportages télévisés et radiodiffusés ainsi que des journaux. Nous avons également mené une enquête personnelle, sans règles précises et sans prétentions sociologiques, afin d'obtenir l'opinion de lecteurs québécois ordinaires.

Nous avons ainsi constaté que les traductions d'André Markowicz reçoivent un accueil des plus enthousiastes. Bien qu'elles soient souvent qualifiées de controversées, il s'avère extrêmement difficile de trouver des commentaires négatifs à leur égard. Henri Meschonnic, dont nous connaissons l'acuité du sens critique, souvent incisif, déclare que « Dostoïevski commence à parler français avec André Markowicz, mais avec un léger accent de Céline » (1999. p. 51).

Nous avons retenu les commentaires suivants qui résument bien l'ensemble des opinions exprimées. Nous les avons tirés de sources variées : journalistes, universitaires, traducteurs et simples lecteurs. Ainsi, Pierre Assouline, dans sa rubrique « La République des livres » déclare :

En matière de traduction, tout se discute. Sans entrer dans les interminables querelles de chapelles, entre traducteurs humblement placés au service d'un texte et traducteurs auto-promus au statut de co-auteur, entre fidèles à la lettre et fidèles à l'esprit, j'en suis resté à la

traduction d'André Markowicz (*Les carnets du sous-sol* chez Babel) et je n'ai rien trouvé de mieux depuis.<sup>30</sup>

Un commentaire de Radio-France sur une entrevue dirigée par Laurent Boumard pour l'émission « À voix nue », très représentatif de l'opinion générale :

Aujourd'hui, André Markowicz est l'un des plus remarquables traducteurs. Contesté à ses débuts par les universitaires qui lui reprochaient la brusquerie de ses traductions, il fait depuis dix ans autorité, tout aussi bien dans le domaine littéraire que théâtral. Tous les metteurs en scène ont besoin de sa langue pour faire travailler les acteurs. André Markowicz est un passeur qui transcende les frontières de la langue. C'est sûrement un don. C'est aussi sans doute parce qu'il fût élevé dans sa prime enfance dans la langue russe et qu'il devint muet quelques mois lorsque ses parents s'installèrent définitivement en France.<sup>31</sup>

À propos d'une représentation théâtrale de *L'Idiot*, mise en scène par Joël Jouanneau, une pièce que les spectateurs semblent avoir trouvé trop longue, une enquête sur les publics de théâtre à Strasbourg menée par L'Université des sciences humaines de Strasbourg affirme :

À ce propos, Markowicz (le traducteur) enjolie en disant que « rendre compte d'un auteur, c'est aussi rendre compte de ses longueurs ». Toutefois, il semble évident, vu l'abondance des témoignages, qu'il y avait un problème à ce niveau là, car il est toujours négatif que les gens trouvent un spectacle trop long, cela prouvant l'ennui éprouvé. D'autre part, Markowicz nous éclaire [...] : « Avant, quand on traduisait Dostoïevski, on voulait faire de la belle langue. Moi j'ai voulu montrer que de la belle langue impure pouvait être belle ». Et c'est sûrement cette modernité qui a été un facteur d'appréciation car les spectateurs se sont sentis proches de ce langage.<sup>32</sup>

Si l'on a considéré le respect du tempo de l'œuvre par Markowicz comme excessif, la traduction en tant que telle semble avoir été appréciée.

<sup>30</sup> Pierre Assouline, « La république des livres », *Le Monde.fr*, [http://passouline.blog.lemonde.fr/livres/2004/10/a\\_quel\\_titre.html](http://passouline.blog.lemonde.fr/livres/2004/10/a_quel_titre.html)

<sup>31</sup> Laurent Boumard, « À voix nue », [http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/avoixnue/fiche.php?diffusion\\_id=34762](http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/avoixnue/fiche.php?diffusion_id=34762)

<sup>32</sup> Édith Saurel, *Enquête sur les publics de théâtre à Strasbourg durant la saison 1995-1996*, <http://membres.lycos.fr/alcofibras/spectateur.html>

Le commentaire suivant, tiré d'une invitation à un stage en traduction dirigé par André Markowicz met en évidence le phénomène de la visibilité du traducteur, une notion importante quant à notre théorie. La dimension de l'acte de traduire y apparaît avec les possibilités qu'elle offre, entre autres celle de ne pas craindre de sortir des sentiers battus :

Sur la couverture d'un livre ou dans l'attention du lecteur, le nom du traducteur est une information qui n'est pas déterminante. On achète un auteur et pour le reste, on se fie au sérieux de l'éditeur. André Markowicz est arrivé à imposer son nom à côté de celui de Dostoïevski.

À 44 ans, il est reconnu comme l'un des plus grands traducteurs de notre époque, sollicité par les plus grands metteurs en scène, il soulève pourtant la controverse dans les milieux du théâtre et de la traduction. En effet, Markowicz fait figure de précurseur, car il est le créateur d'une technique qui laisse avant tout la place à la voix...<sup>33</sup>

Pour terminer, une remarque du traducteur lui-même :

Un jour Antoine Vitez m'a écrit une lettre formidable sur ma traduction du *Revizor*. Il me disait : « Vous traduisez comme on traduit un poème. » Il était contre, il trouvait que j'exagérais. Il m'a dit : « Vous traduisez par effet de masses. Ce que vous ne pouvez pas rendre à un moment, vous le rendez à un autre où il n'est pas en russe. » Cela m'a ouvert les yeux. Je traduis comme ça, par effet de masses. C'est-à-dire que, quand il y a un effet que je ne peux pas rendre en français, je suis obligé de jongler.<sup>34</sup>

Notre enquête sur le terrain nous a permis de constater que la plupart des lecteurs de traductions de Dostoïevski par Markowicz, que nous avons rencontrés, se sont intéressés à l'auteur après avoir entendu parler du traducteur, ce qui est assez exceptionnel. Plusieurs d'entre eux ont admis n'avoir jamais lu Dostoïevski auparavant. Ils ont de plus affirmé que leur lecture leur avait procuré un grand plaisir et que ce qu'ils avaient lu ou entendu des

<sup>33</sup> Université François Rabelais Tours \_ Actualité, <http://www.univ-tours.fr/culture/markowicz.htm>

<sup>34</sup> André Markowicz, « Traduire Dostoïevski », <http://www.editions-verdier.fr/banquet/97/n31/dosto3.htm>, page consultée le 11-01-2006

traductions de Markowicz les avait incités à s'intéresser à la forme. De plus, ils avaient songé au fait qu'ils étaient en train de lire une traduction et auraient aimé comparer différentes versions. L'expérience s'est avérée révélatrice de la valeur de la visibilité du traducteur puisque c'est cette dernière qui a amené le lecteur à l'auteur. L'effet d'entraînement a produit l'ouverture à l'étranger, car sur une dizaine de personnes rencontrées, trois se sont inscrites à des cours de russe, l'une d'entre elles a poursuivi jusqu'à un cours de niveau avancé. Une personne sans instruction s'est rendu compte qu'elle pouvait lire Dostoïevski. Le tableau de la page suivante dresse un profil de ces personnes. Presque tous ont commencé par lire *Crime et châtiment*. Il est étonnant de constater la similitude des commentaires.

### 9.1 Tableau des lecteurs de traductions de Markowicz

Statut	Profession	Circonstance	Résultat	A lu Dostoïevski pour la première fois après avoir entendu parler de Markowicz
Ami	Journaliste	Étudiait déjà le russe; nous lui avons parlé de Markowicz et suggéré une lecture	A lu <i>Crime et châtiment</i> . N'a jamais lu une meilleure traduction, a voulu voir une pièce de théâtre	
Conjoint d'une connaissance	Informaticien	A appri que nous faisons une recherche sur Markowicz et a voulu nous parler de ses lectures	A lu plusieurs romans après avoir entendu Markowicz en entrevue, grand enthousiasme, ne croyait pas que la traduction pouvait être aussi passionnante, a cherché à repérer tous les détails dont avait parlé Markowicz	X
Conjoint d'une collègue	Doctorant en philosophie	Information recueillie auprès de cette collègue	A lu plusieurs romans après avoir entendu Markowicz en entrevue, grand enthousiasme, ne croyait pas que la traduction pouvait être aussi passionnante, a cherché à repérer tous les détails dont avait parlé Markowicz	X
Étudiant	Étudiant en traduction à l'Éducation permanente et musicien	Conversation	A lu plusieurs romans après avoir entendu Markowicz en entrevue, grand enthousiasme, ne croyait pas que la traduction pouvait être aussi passionnante, a cherché à repérer tous les détails dont avait parlé Markowicz	X
Conjoint d'une étudiante	?	Conversation	A lu plusieurs romans après avoir entendu Markowicz en entrevue, grand enthousiasme, ne croyait pas que la traduction pouvait être aussi passionnante, a cherché à repérer tous les détails dont avait parlé Markowicz	X
Trois collègues étudiantes	Étudiantes de la maîtrise et du DESS	Ont entendu un ou deux de nos exposés sur Markowicz donnés au cours des séminaires auxquels nous étions inscrites	Ont lu des traductions de Markowicz et noté toutes les caractéristiques mises en valeurs lors de nos exposés, se sont inscrites à des cours de russe. Une étudiante du DESS a continué au niveau avancé.	X
Étudiant	Interprète judiciaire et doctorant de nationalité ukrainienne, connaissance parfaite de la langue russe	A manifesté le désir de lire Markowicz après un exposé au cours duquel nous avions lu un extrait de sa traduction d'Eugène Onéguine	Très impressionné a fait remarquer que non seulement Markowicz avait traduit avec exactitude, mais qu'il avait respecté la forme du vers russe	
Voisine	Sans instruction, ancienne serveuse de restaurant	Nous lui avons proposé la lecture de <i>La Douce</i> , expliqué qui était Markowicz et en quoi son travail était différent de celui des autres	A été très touchée par la simplicité d'un langage qu'elle pouvait comprendre, a trouvé que « c'était comme dans la vie réelle » et s'est étonnée d'avoir pu lire Dostoïevski, souhaite lire l'intégrale	X
Amie	Responsable des communications dans une grande entreprise	nous lui avons parlé de Markowicz et suggéré une lecture	A lu <i>La Douce</i> . N'a pas aimé le personnage, n'a pas poursuivi la lecture, a dit ne pas être en mesure d'apprécier la traduction et ne pas avoir aimé Dostoïevski	X

Note : Dans la colonne **Résultat**, nous avons répété le même commentaire pour les cas à peu près identiques.

## 10. THÉORIE HOLISTE

En cherchant à extraire une théorie à partir de l'activité de traduction de *La Douce* d'André Markowicz et à la formuler, nous ne croyons pas parvenir à une théorie définitive, car il s'agit là d'une impossibilité. Nous croyons au contraire que de nombreuses théories doivent naître et cohabiter afin de créer la vitalité et la créativité nécessaires au progrès traductologique. Toute traduction participe d'une théorie, qu'elle soit ou non énoncée. Et si « traduire apparaît comme le révélateur des théories, et une pratique qui impose de théoriser » (Meschonnic, 1999, p.96), chaque traduction devrait pouvoir révéler sa propre théorie. Une théorie qui peut devenir une source de compréhension et d'ouverture à l'égard de l'auteur et de son traducteur en révélant certains angles de leur travail respectif, d'où la pertinence de la recherche théorique à l'égard d'une seule œuvre. Notre but est donc d'examiner une traduction sous un angle particulier que nous qualifions de *holiste*. Nous espérons que notre perception et notre point de vue favoriseront l'intelligence du cheminement accompli par un grand traducteur dans l'exécution d'une de ses traductions ainsi que le discernement des nuances et des accents d'une *voix*, capable de parler « étranger-français ». Bien qu'un seul ouvrage ait fait l'objet de notre étude, les principes généraux que nous en avons dégagés peuvent aussi s'appliquer à d'autres traductions de Markowicz. Nous avons également cherché à voir si une telle théorie pourrait effectivement constituer un modèle applicable à des paires de langues différentes, en l'occurrence, la variante québécoise, de niveau familier, de la langue française.

Il importe d'abord de préciser ce que nous entendons par holisme et par l'adjectif holiste. Même si l'idée générale est toujours celle d'un tout ou d'une relation à ce tout, le sens et l'application du mot comportent des variantes auxquelles nous ne nous arrêterons pas dans le présent travail. Nous présenterons donc deux définitions qui correspondent à l'objectif de notre recherche, dont voici la première :

Le mot holisme a été forgé en 1926 par le biologiste J. C. Smuts à partir du grec *holos* qui signifie tout intégral. Il voulait ainsi désigner la tendance de l'univers à construire progressivement des unités structurales de complexité croissante, mais formant chacune une totalité. Conception selon laquelle un tout (organisme, société, ensemble symbolique) est plus que la somme de ses parties, ou autre qu'elle (holisme ontologique). Un tout n'est pas un simple agrégat (principe d'émergence). De là, *holisme* désigne le point de vue méthodologique selon lequel c'est le tout qui donne sens et valeur à ses parties par la fonction que celles-ci jouent en son sein (holisme méthodologique ou épistémologique). Holisme s'oppose à réductionnisme, à atomisme, à individualisme. Le holisme concerne la logique, la linguistique, la biologie et l'ensemble des sciences humaines.<sup>35</sup>

Chez Quine, il existe une autre forme de holisme dite « sémantique » selon laquelle le mot n'a de sens qu'en tant que partie d'un énoncé et dans la mesure où cet énoncé est relié aux autres énoncés du même discours; le mot ne peut donc pas être vérifié de manière isolée (1977, p.p.35-41). Malgré l'intérêt que peut représenter la recherche de Quine, nous ne l'utiliserons pas dans le présent travail, car son application s'adresse à une langue radicale. Par conséquent, nous comprenons la valeur de sa description dans un contexte où il n'existe absolument aucun renseignement ni aucune traduction à l'égard d'une langue à déchiffrer, mais tel n'est pas le contexte de notre recherche.

---

<sup>35</sup> Pierre Zarader, *Le vocabulaire des philosophes*, vol. IX, Paris, Ellipses, 2002, p. 578. C'est nous qui soulignons.



La médecine a adopté le concept sous forme d'attitude d'ouverture du médecin face à lui-même et à son patient dans l'exploration du continuum santé-maladie, où l'être humain est considéré comme un tout indissociable de ses croyances et de son expérience de vie. Voici comment le décrit la revue *Contact* de l'Université Laval :

La médecine holiste, qui allie le savoir médical et une approche globale intégrant l'aspect spirituel, suscite l'intérêt d'un nombre grandissant de membres de la communauté scientifique. La formation de base des professionnels en sciences de la santé se diversifie pour faire place à des enseignements autrefois considérés non essentiels comme l'éthique, la médecine alternative et la dimension religieuse et spirituelle des personnes. Cette tendance de plus en plus marquée à aborder l'être humain dans son ensemble, et non par «blocs» compartimentés et étanches, a amené plusieurs chercheurs anglo-saxons à se pencher sur les interactions entre la dimension spirituelle et la santé physique.<sup>36</sup>

L'idée qui nous intéresse est celle de globalité. Comme la médecine holiste vise à « aborder l'être humain dans son ensemble, et non par «blocs compartimentés et étanches », une théorie holiste vise à aborder la traduction comme un acte posé à l'égard d'une œuvre que nous considérons comme faisant partie d'un tout, d'un ensemble matriciel indissoluble. Ainsi, elle tiendra compte des *principes vitaux* qui soutiennent la traduction soit certains paramètres de l'œuvre de l'auteur dans sa totalité, ceux qui ont contribué à sa production et ceux qui participent à la réception de la traduction. Une théorie holiste ne se limite pas à une seule direction orientée uniquement sur la source ou la cible et seulement sur l'ici maintenant, mais elle doit tenir compte, en plus des éléments déjà mentionnés, de la visibilité du traducteur, du fait que ce dernier soit un auteur, de même que de sa relation et de celle de son œuvre au lecteur.

---

<sup>36</sup> Nathalie Dufour, *Contact*, « Quand l'esprit et le corps se parlent » [http://www.scom.ulaval.ca/contact/printemps03/religion\\_spiritualite\\_sante.htm](http://www.scom.ulaval.ca/contact/printemps03/religion_spiritualite_sante.htm), page consultée le 17 décembre 2005.

L'examen de la poétique du traduire d'André Markowicz et ses commentaires sur la traduction nous ont permis de constater qu'une telle théorie soutient sa traduction de *La Douce*. Souvenons-nous par exemple qu'il a déclaré voir la traduction comme un tout organique. Elle est dès lors vivante et non statique. Elle a des liens « familiaux », au sens où les personnages à traduire ne sont pas les seuls de leur espèce. Le héros de *La Douce* est, selon les paroles de Dostoïevski, un « type du sous-sol » (Markowicz, 1992, p.130). Une catégorie, ou « famille », dont les personnages par exemple, ceux des *Carnets du sous-sol*, du *Double* et de *Polzounkov*, affichent des caractéristiques et des traits communs. Bakhtine décrit l'affiliation au monde du sous-sol comme un trait sociocaractérologique, et « l'homme du sous-sol » comme un type dont la vie est entièrement orientée sur la prise de conscience de soi (1970, p. 92 à 96). La traduction a aussi un passé, un présent et un avenir qu'influence un grand nombre de facteurs. La comparaison que fait Markowicz de la traduction à la conduite automobile montre bien qu'elle ne se joue pas indépendamment d'un certain environnement et qu'elle doit tenir compte du milieu ambiant, un tout dont elle devient partie en tant qu'agent de survie et de perpétuation de l'œuvre d'origine. À tel égard il importe de souligner que Walter Benjamin estimait vital le lien entre la traduction et l'original. Il déclare :

Tout comme les manifestations de la vie sont intimement liées avec le vivant sans rien signifier pour lui, ainsi la traduction procède-t-elle de l'original. Pas tant, à proprement parler de sa vie que de sa « survie ».

<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Alexis Nouss et Laurent Lamy, *L'essai sur la traduction de Walter Benjamin*, « L'abandon du traducteur Prolégomènes à la traduction des « Tableaux parisiens » de Charles Baudelaire », *TTR*, 1997, vol. X, N° 2, p. 15.

Alexis Nouss et Laurent Lamy expliquent que pour Benjamin « la sphère de la vie doit ultimement être fixée dans l'histoire et non dans la nature » et ajoutent : « La survie (*Überlebenden*) s'applique à l'original en tant que tel, la survivance (*Forteleben*) à l'original en tant qu'il se prolonge dans sa traduction » (*Ibidem*, p. 37, 38). C'est ainsi que nous concevons l'idée de survivance de l'œuvre, comme une prolongation de cette dernière dans le temps et dans l'horizon littéraire qui se trouve porté et repoussé par les langues traduisantes. Mais il nous semble également que cette prolongation spatio-temporelle confère force et énergie à l'œuvre originale en augmentant sa diffusion et son prestige. En ce sens, peut-être la traduction contribue-t-elle véritablement à la survie intrinsèque de l'œuvre comme un analeptique ou une saine alimentation sur l'organisme humain, même dans le cas « d'une œuvre supérieure » (*Ibidem*) comme la Bible ou le Coran qui ont, au départ, été immensément traduites en raison de leur supériorité.

Si nous revenons à l'exemple du conducteur automobile nous constaterons qu'il regarde non seulement devant, mais prête aussi attention à ce qui se passe à l'arrière et de chaque côté. Il sait quel chemin a déjà été parcouru et où il se trouve selon les points de destination et de départ, ce qui lui permet d'agir globalement et de prendre des décisions basées sur l'ensemble d'une situation. Nous considérerons donc les quatre points suivants, tirés de notre recherche, comme les éléments principaux d'une théorie holiste de la traduction :

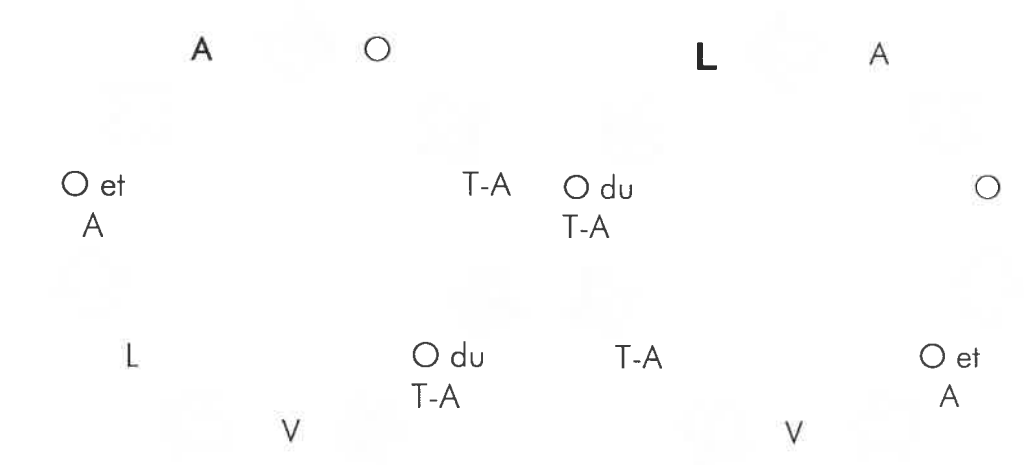
- relation étroite du traducteur à l'œuvre et à l'auteur;
- ouverture d'esprit du traducteur;
- relation du traducteur au lectorat qu'il doit amener à l'œuvre et à l'auteur;

- qualité d'auteur du traducteur.

Une théorie holiste produit un effet que nous pourrions représenter sous forme de cercle en perpétuelle mouvance spatio-temporelle, stimulée par les éléments suivants :

auteur > œuvre > traducteur > œuvre > lecteur > œuvre > auteur. Une roue qui ne doit pas s'arrêter de tourner et qui peut aller dans toutes sortes de directions pour permettre à une œuvre de demeurer vivante tout en gardant son identité propre.

**FIGURE 1 : CERCLE DE LA TRADUCTION HOLISTE**



**Légende :** A : auteur; O : œuvre; T-A : traducteur-auteur; O du T-A : œuvre du traducteur; L : lecteur; O et A : œuvre et auteur; V : visibilité du traducteur.

Le point de départ est en caractères gras.

Le lecteur amené à l'œuvre et à l'auteur par le traducteur peut être incité à faire le trajet en sens inverse, surtout quand la traduction est exceptionnelle et que le traducteur jouit d'une certaine visibilité. C'est-à-dire que le lecteur peut revenir au traducteur et à la traduction dans son essence après que l'œuvre traduite ait généré un effet. Un tel phénomène se produit souvent chez les lecteurs d'André Markowicz, car nombre d'entre eux finissent par s'intéresser, non seulement à l'œuvre elle-même, mais aussi au traducteur et à sa démarche. L'acte de traduire acquiert alors la reconnaissance de sa qualité d'acte littéraire, car il s'ouvre au lecteur ordinaire qui, jusque-là indifférent à la traduction, commence à en apprécier le rôle et la valeur intrinsèque.

### **10.1 Relation à l'œuvre et à l'auteur**

Nous avons vu que Markowicz, en observant l'auteur qu'il a traduit, a su en découvrir l'unicité. Il a détecté certaines qualités de son écriture que ses prédécesseurs n'avaient pas remarquées. Par exemple, il a vu que la structure de cette écriture était formée de motifs, ce qui a contribué à sa façon de rendre le rythme. En prêtant attention à l'importance que Dostoïevski accordait à la forme, Markowicz a compris qu'il devait aussi la traduire et a évité le piège consistant à ne prendre en compte que le fond. À cet égard, il a traité la traduction globalement, fond et forme faisant partie d'un tout indissociable et porteur de sens. Il s'est mis dans la peau de l'auteur en lisant le *Journal d'un écrivain* ainsi que d'autres journaux de l'époque (notamment *Novoié Vremia* dont nous avons déjà parlé, p.54) et en traduisant les brouillons de *La Douce*. Il a également eu accès à la ponctuation originelle. Par conséquent, il a pu intégrer

la genèse de l'œuvre à son processus de traduction et s'est imprégné de cette œuvre à traduire. Pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, nous qualifions son approche de holiste.

## **10.2 Ouverture d'esprit du traducteur**

En médecine l'approche holiste s'ouvre en quelque sorte à « l'étranger » en acceptant d'explorer des horizons impopulaires dans son milieu par exemple, tenir compte de la spiritualité d'un patient qui refuse un traitement pour une raison religieuse; accepter que les conséquences du non respect des croyances du patient puissent s'avérer plus néfastes pour la vie de la personne, sous tous ses aspects, que la guérison « forcée » de la maladie; explorer des méthodes alternatives, souvent perçues comme douteuses, parce leur efficacité demeure un mystère pour la science.

Une théorie holiste de la traduction en est également une d'ouverture non seulement aux étrangers que sont les mots, la langue, la culture, mais aux étrangers que sont les traductions et les traducteurs précédents. Elle fait appel à la faculté de voir, en regardant dans le rétroviseur du temps, où sont les failles et d'où elles viennent, si failles il y a, mais de voir aussi en quoi ces traductions ont servi l'œuvre et l'auteur traduits. L'approche holiste ouvre à la reconnaissance des étapes du mûrissement de l'œuvre que ces traductions ont marquées et de leur utilité. Une reconnaissance qu'a évoquée Markowicz (voir p.40).

Une traduction pourrait n'être qu'un exercice auquel se livre un traducteur dans un but expérimental et ne jamais sortir de son ordinateur ou de son cahier, mais

notre théorie s'intéresse aux traductions dont profitera un lectorat. Ce dernier devient par conséquent lui aussi partie de la grande matrice traductive.

### **10.3 Relation du traducteur au lectorat**

Généralement, l'écrivain écrit pour être lu et lorsqu'il est traduit, c'est également pour que la traduction soit lue. Mais habituellement, le lecteur ne s'intéresse pas beaucoup au fait que ce qu'il est en train de lire soit une traduction et encore moins au traducteur. Quant aux traducteurs, préférant souvent demeurer dans l'ombre, ou étant obligés d'y rester, ils se soucient très peu d'informer le lecteur sur leur travail. Une telle situation crée un fossé entre l'œuvre, l'auteur, sa langue, sa culture et le lecteur – un fossé entre deux mondes qu'une théorie holiste de la traduction vise à combler dans la plus grande mesure possible. Le traducteur s'avère le catalyseur par excellence d'un phénomène de rapprochement.

C'est ainsi que la visibilité du traducteur produit une sorte d'ouverture. En effet, elle dévoile certains « mystères » de la traduction aux non-traducteurs et provoque un éveil à la traduction qui par le fait même devient plus intéressante, car elle cesse de passer pour ce qu'elle n'est pas, une œuvre écrite « comme si »; comme si elle avait été écrite dans la langue d'arrivée, comme si l'auteur l'avait pensée comme le traducteur, l'eût-il écrite dans la langue d'arrivée, et comme si le traducteur avait dompté un texte en arrivant à le dominer en l'assujettissant à sa langue par des méthodes ethnocentriques. La visibilité fait du traducteur le point de convergence entre l'œuvre, l'auteur et le lecteur. Une



porte s'ouvre à l'interaction. Le lecteur cesse d'être passif. Il peut interagir et réagir vis-à-vis de la forme et du style de la traduction, et prendre conscience du rôle d'auteur que joue le traducteur. Ainsi, à la fin d'une conférence, le public est souvent invité à s'exprimer et peut poser ses questions directement au traducteur, lui faire part de ses impressions et avoir des réponses. L'Internet permet également au lecteur d'émettre une opinion sur une traduction qu'il a lue ou sur ce qu'a déclaré un traducteur. À titre d'exemple, dans son site Internet, Random House, l'éditeur des traductions de Richard Pevear, que nous avons comparées à celles de Markowicz, invite les lecteurs à donner leur opinion sur ces traductions.

#### **10.4 Le traducteur – un auteur**

Le traducteur peut-il à juste titre être qualifié d'auteur? Beaucoup de recherches pourraient être faites sur le sujet et beaucoup d'opinions prises en compte. Notre but n'est pas de démontrer de façon absolue que le traducteur est un auteur, mais plutôt d'illustrer comment, dans l'esprit d'une théorie holiste, nous pouvons le considérer comme tel.

Antoine Berman dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* parle de la traduction comme d'un contrat « draconien qui interdit tout dépassement de la texture de l'original » (1999, p. 40), contrairement à la traduction hypertextuelle, conséquence de l'ethnocentrisme, qui, elle, se caractérise par une intervention massive des procédés littéraires de la langue d'arrivée. Ce contrat présuppose que « la créativité exigée par la traduction doit se mettre tout entier au service de la ré-écriture de l'original dans l'autre langue » (*Ibidem*). Qui dit ré-écriture dit par

le fait même écriture – une écriture que le traducteur exécutera dans les limites de restrictions étrangères à l'auteur, qui a lui aussi des limites, ne l'oublions pas. Elles lui sont parfois imposées, par un éditeur, le temps, la loi, la morale, ses convictions, ses choix. Si Dostoïevski choisit d'écrire un récit fantastique, il s'impose des limites. De plus, un auteur n'arrive pas toujours à exprimer, ni même à comprendre, sa pensée comme il le voudrait et cette dernière continue d'évoluer à mesure qu'il écrit. Ce que Dostoïevski tente de surmonter en adoptant un style « sténographique ». Les limites du traducteur consistent, entre autres, à éviter de dépasser la « texture de l'original » et à se mettre « au service de la ré-écriture de l'original ». Son inventivité s'exercera par conséquent de façon différente et sur des plans différents de celle de l'auteur. Ainsi, il répondra à des questions telles, comment garder la forme originale (par ex. des *motifs*) dans la langue traduisante? Quels sont les écarts et les marques qui particularisent un auteur? Comment les appréhender et les maintenir? Un travail qui exige une grande créativité et beaucoup de perspicacité. L'auteur et le traducteur regardent chacun un objet différent, de même substance, dont ils font chacun une interprétation, pour finalement se rejoindre en un point de confluence. L'auteur donne vie à une œuvre alors que le traducteur-auteur lui donne un souffle, la sustente et parfois même la ressuscite, ce qui serait impossible sans un véritable travail d'écriture. Un travail que nous avons constaté dans les exemples tirés de la traduction et des commentaires d'André Markowicz. Le traducteur-auteur ne saurait accepter la tâche de perroquet du mot à mot ou celle de serviteur de l'ethnocentricité s'il souhaite accomplir sa

mission. Il doit se transcender comme l'a fait le père « biologique » de l'œuvre. Le traducteur en devient en quelque sorte le père adoptif. Un père adoptif est-il moins « père »? Non, s'il sait assumer son rôle et mener à bien sa tâche. Le rôle et la tâche sont les mêmes, seul le point de départ diffère. André Markowicz perçoit l'écriture traductive de la façon suivante :

La grande différence entre une traduction et l'écriture originale, c'est qu'on considère que le texte original existe en tant que tel, alors que la traduction dépend de l'époque et de la personnalité du traducteur. Quand on lit une traduction, on ne lit pas l'auteur étranger, on lit l'auteur étranger vu par le traducteur. Ce n'est ni bien ni mal, c'est comme ça. Il faut être conscient qu'une traduction est relative, parce que c'est juste une opinion.<sup>38</sup>

Comme le dit bien Markowicz « la traduction dépend de l'époque et de la personnalité du traducteur ». Ce dernier s'investit dans une traduction et écrit le texte à traduire selon sa perception personnelle. L'écriture traductive consiste par conséquent en une opinion sur l'opinion du créateur de l'œuvre.

---

<sup>38</sup> [http://www.grutli.ch/archives/body\\_arch\\_03.04\\_reve.asp](http://www.grutli.ch/archives/body_arch_03.04_reve.asp), page consultée en janvier 2004.

## 11. APPLICATION DE LA THÉORIE HOLISTE

Notre recherche nous a permis de bien nous imprégner de *La Douce*. Nous avons lu l'original à plusieurs reprises, avons pris connaissance de son contexte d'écriture, de sa génétique, notamment par la lecture de la traduction des brouillons et des notes de Dostoïevski. Nous achèverons bientôt la lecture de l'intégrale de son œuvre. Nous nous sommes intéressée à l'histoire de la Russie (S. F. Platonov, Hélène Carrère D'Encausse, et autres, en plus de reportages télévisés et de documentaires) et avons évidemment lu des auteurs russes, Gogol, Pouchkine, Tolstoï, pour n'en nommer que quelques-uns. À toutes ces recherches, nous avons ajouté la consultation de Russes en vue d'obtenir des renseignements culturels et langagiers, surtout sur l'oralité et le langage populaire. C'est ainsi que nous avons découvert qu'il existe des dictionnaires particuliers à l'idiolecte de chaque auteur important. Nous avons par conséquent utilisé le dictionnaire de la langue de Dostoïevski<sup>2</sup>. Un séjour de cinq mois en Russie, il y a plusieurs années, nous avait laissé un bagage d'images et d'impressions grâce auquel nous avons pu nous rapprocher du texte et nous imaginer le contexte social du récit, même si plus de cent ans nous en séparaient. Nous avons ainsi le point de départ qui nous permettra d'entreprendre une traduction expérimentale en nous fondant sur une théorie holiste.

---

<sup>2</sup> В. В. Виноградова, Главный редактор, Н. Караулов – М.: Азбуковник, *Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта*. Вып. 2 / Российская академия наук, 2000.

Nous essayerons de voir comment l'étrangeté du français parlé au Québec, dû comme on le sait à l'influence de l'anglais, à la présence de nombreux archaïsmes, à des facteurs sociaux, géographiques et autres, permettrait ou faciliterait l'intégration de l'étrangeté de la langue russe. Nous utiliserons par conséquent des acceptions de mots et des tournures qui ne correspondront pas toujours à celles du français standard : des barbarismes et des anglicismes, des faits de langues propres au français oral québécois et parfois même au joul. Afin de respecter le principe d'authenticité de notre théorie, nous éviterons les expressions trop modernes ou trop argotiques, par exemple, nous utiliserons l'acception québécoise du mot *dérangée* pour *confuse*, *troublée*, de préférence à *poignée*, un mot trop argotique, abondamment utilisé aujourd'hui, mais qui ne figurait pas dans le vocabulaire de nos arrière-grands-parents. Nous éviterons tout autant les mots et expressions trop archaïques que certains lecteurs risqueraient de ne pas comprendre. De légères variations du niveau de langue seront employées pour reproduire les à-coups de l'original. Nous exploiterons aussi la ponctuation par exemple, en augmentant le nombre de points d'exclamation afin de voir si nous pourrions de cette façon rapprocher le degré d'émotivité de la langue française de celui de la langue russe.

Nous avons écouté la lecture de Boris Plotnikov à maintes reprises. L'expérience nous a permis d'entendre notre lecture et notre écriture alors que nous traduisions, et de constater que si l'écriture traductive correspond à une opinion, la lecture en est non moins une. En effet, une telle lecture aurait pu être faite sur

un rythme différent, avec des intonations différentes, ce qui aurait donné lieu à des variations de sens et par conséquent à choix traductifs différents.

Nous avons voulu imprégner notre texte d'arrivée du milieu social du texte d'origine et accroître notre compréhension du contexte. C'est pourquoi nous avons visité de nombreuses boutiques de prêteurs sur gages et des vendeurs d'articles d'occasion (qui, en réalité, exercent le même métier sous une forme à peine différente, car les biens mis en gages ne sont à peu près jamais récupérés). Nous avons conversé avec des propriétaires, des clients, des voisins, ceux-là mêmes qui mettent des objets en gages ou le vendent à perte. Nous sommes arrivée à la conclusion que la plupart de ces boutiquiers avaient, tout comme notre héros, un passé qui les suivait (certains ont admis avoir un revolver au fond d'un tiroir) et que les clients traînaient chacun leur misère grande ou petite. La misère montréalaise du XXI<sup>e</sup> siècle peut-elle se comparer à celle de St-Pétersbourg il y a un siècle? Même si la plupart des Montréalais pauvres reçoivent chaque mois un peu d'argent de l'État, qu'en général ce ne soit pas la faim qui les pousse à vendre ou à mettre en gage leurs biens, la douleur morale, spirituelle et affective en pousse certains au suicide et est ressentie de la même manière qu'au siècle passé tout comme le serait une douleur physique. Le découragement et la désolation sont palpables.

Nous avons exclusivement utilisé le texte d'origine pour notre traduction en faisant abstraction complète de toutes les traductions que nous avons lues, car nous tenions à en faire un travail vraiment personnel. Nous avons voulu saisir le

texte d'origine d'une façon qu'à notre avis seule la traduction rendait possible, pour ensuite essayer de la redonner ou de la faire passer à la langue québécoise. Nous avons choisi d'utiliser les marqueurs de l'oralité que sont les abréviations, les apostrophes, les contractions, etc., avec modération afin de faciliter la lecture fluide du texte. Nous avons constaté que l'abondance de tels marqueurs nuit parfois à la compréhension. S'il faut s'arrêter pour relire un passage ou un mot écrit dans une forme inhabituelle, le rythme est automatiquement altéré et rompu. Tandis que si le texte est simple et contient quelques marqueurs d'oralité, cette dernière se glisse naturellement dans l'esprit du lecteur.

Les textes écrits en joual sont difficiles à lire, même pour un Québécois. Voici, à titre d'exemple le début du texte traduit en joual : « Bon ben, tant qu'è là - s'correc : je'm promèn' d'long en large, pis j'la r'gard' à tou'minut' : d'main, i vont v'nir la charcher - qu'eç m'â fère moé tu seul? È là, là, dans'a grand' pièce, étendue su deux tab' boutte à boutte. La tombe, ç'pour demain... blanch', blanch', en bois d'Nap. Ben non, chu dans'l champs! J'tourne en rond, j'veux m'démêler... »

Il s'agit évidemment d'un exemple radical, d'autant plus le joual ne s'inscrit pas dans la présente recherche, mais nous espérons que cet exemple montre le désavantage d'une telle graphie. En matière d'oralité, les marqueurs intrinsèques du texte de Dostoïevski, coupures, coq-à-l'âne, blancs, etc., s'avèrent plus efficaces et plus originaux que les marqueurs graphiques et ont l'avantage, en la circonstance, d'être typiques du parler québécois qui de ce fait, et par sa malléabilité, accueille facilement l'étranger.

## 11. 1 La Douce chapitre un en français québécois

### Qui j'étais et elle qui elle était

Bon ben, tant qu'elle est là – tout est correct : je me promène de long en large et je la regarde à tou'minute; demain, ils vont venir la chercher – qu'est-ce que je vais faire moi tout seul? Elle, elle est là, là, dans la grande pièce, étendue sur deux tables de jeu raboutées. Le cercueil, c'est pour demain... blanc, blanc, blanc, en bois de Naples. Mais non, je suis dans le champ. Je tourne en rond, je veux me démêler... Ça fait déjà six heures que j'essaye de débroussailler ça, mais je ne réussis pas à me rapailler les idées. Ça fait que je me promène, je me promène... Bon!, ça c'est passé comme ça. C'est simple, je vais tout vous raconter ça dans l'ordre (de l'ordre!). Hé Seigneur! La littérature, c'est pas mon fort, vous voyez bien, mais, allons-y, je vous conte ça comme je l'comprends. Ce qui me tараude, c'est ça : que je comprenne tout! Si vous voulez savoir, je veux dire – en partant du commencement, elle venait, comme ça, mettre des affaires en gage pour pouvoir s'payer des annonces dans *La Voix*, voyez-vous, dans le genre, bonne d'enfants, prête à déménager, pourrait donner des leçons à la maison, pis tout', pis tout'. Ça c'était au début tout à fait', puis moi, comme de raison, je la remarquais pas plus que les autres : elle venait comme tout le monde là, pis bon. Après j'ai commencé à la remarquer. Elle était toute feluette, blonde, moyennement grande; mais avec moi, toujours gauche, comme dérangée (pour moi, elle était comme ça là, avec tous les étrangers, puis moi, bien sûr, un étranger, c'est ça que j'étais pour elle de toute façon, je veux dire



pris en tant qu'homme, pas en tant que prêteur sur gages). Aussitôt qu'elle avait eu son argent, elle virait de bord, pis sortait. Jamais un mot. Les autres, ça chicane, ça demande, ça marchande pour avoir plus; celle-là, non, rien que ce qu'on lui donne... Il me semble, que je me mêle tout'... Oui; en premier, ses affaires m'avaient l'air bizarre : des boucles d'oreille en argent doré, un médaillon cheap – des bébelles à vingt kopecks. Elle savait elle-même que c'est dix kopecks que ça valait, mais j'y ai vu dans le visage que c'était ses trésors, et que, comme de raison, c'est tout ce qui lui restait de son papa et de sa maman – ça, je l'ai su après. Une seule fois, je me suis laissé aller à me moquer un peu de ses affaires. Écoutez bien là; c'est quelq'chose que je me permets jamais avec le monde, j'ai toujours un ton de gentlemen : pas grand-mot, de la politesse et de la sévérité. « Sévère, sévère et sévère ». Mais, tout d'un coup, elle s'est permis de m'apporter les « restants » d'une vieille veste en lapin – je l'ai pas gardée et lui ai dit sans cérémonie quelque chose, disons, pour la faire étriver. Eh! Bon Dieu, qu'elle a bouilli! Avec ses yeux... bleus... énormes... jongleurs, oh! Ils crachaient le feu! Mais pas un mot! Elle a pris ses « restants », puis est partie. Ça été là, la première fois que je l'ai remarquée *particulièrement*, puis, qu'il m'est venu des idées dans le genre à son sujet, je veux dire d'un genre spécial. Oui; je me rappelle de ça, puis aussi de l'impression, c'est-à-dire, si vous voulez, l'impression principale, toute la synthèse : qu'elle était terriblement jeune, si jeune, l'air d'avoir quatorze ans. Mais en réalité, elle avait seize ans moins trois mois. Mais là, c'est pas ça que je voulais dire. La synthèse, c'est pas ça, non-non. Le lendemain, la rev'là-ti pas. J'ai su par après qu'elle était allée chez

Dobronravov pis chez Moser avec sa veste, mais eux–autres, ils prennent rien à part l'or, pas question de discuter. Mais moi, une fois, je lui ai pris un camée (juste de même, de la breloque) – quand je l'ai réalisé, ça m'a surpris : moi non plus je prends rien à part l'or puis l'argent, mais elle, j'ai pris son camée. Ça été ma deuxième idée sur elle, ça je m'en rappelle.

Cette fois-là, elle revenait de chez Moser, avec un fume-cigare en ambre – un pas pire morceau, d'amateur, mais, encore une fois, chez-nous ça vaut rien, parce qu'on prend rien que l'or. Vu qu'elle revenait, même après sa *révolte* d'hier, je l'ai reçue avec sévérité. Pour moi, sévère – ça veut dire sec! Toujours bien, qu'en lui donnant ses deux roubles, je ne me suis pas retenu de lui dire, mettons avec un genre d'agacement : « C'est bien parce que *c'est vous*, une affaire de même, Moser vous prendrait pas ça ». Les mots « *c'est vous* » je les ai accentués exprès, pour leur donner un *certain* sens. J'ai été cheap. Encore une fois, elle a bouilli, quand elle a entendu mon « c'est vous », mais pas un mot; seulement – l'argent, elle a pas craché dessus, elle l'a pris – parlez-moi de la misère! Mais comment qu'elle bouillait! J'ai compris que je l'avais piquée. Sitôt qu'elle est sortie, je me suis demandé si, ma grand-foi, une petite victoire sur elle, ça les valait pas ces deux roubles? Ah! Ah! Ah! Je me rappelle que je me suis justement posé la question deux fois : « "Ça les valait-ti? Ça les valait-ti? » Puis, en riant, j'ai réglé ça en moi-même par l'affirmative. Ça m'a drôlement mis en train. Mais, mon idée était pas méchante : j'avais des vues, une intention; je voulais la tester, parce que tout d'un coup, je commençais à mijoter quelque chose à son sujet. Ça été ma troisième pensée *spéciale* sur elle.

... Bon c'est ça, depuis le début, le tout et le commencement. Bien sûr, que dret là j'ai essayé, par en arrière, de savoir tout ce qui la regardait et que je l'attendais avec une impatience pas ordinaire. Je m'étais, voyez-vous, douté qu'elle viendrait. Puis quand elle est venue, j'ai entrepris une conversation aimable avec une politesse pas ordinaire. Après tout, j'ai de l'éducation, j'ai des manières. J'ai tout de suite deviné qu'elle était bonne et douce. Les bonnes et douces, ça s'ostine pas longtemps, pis sur le coup, il n'y a pas à dire, ça s'ouvre pas beaucoup, mais ça peut pas couper court à une conversation : c'est réservé, mais ça répond, et plus ça va plus ça répond, il s'agit de ne pas se tanner, c'est pour vous. Cela va de soi que d'elle-même elle ne m'a rien expliqué. C'est après que j'ai su pour *La Voix* et pour tout. À ce moment là, c'est avec ses derniers moyens qu'elle mettait des annonces, au début, comme de raison, le nez en l'air comme ça, là, « gardienne d'enfants, prête à déménager et, envoyer les conditions par lettres enregistrées », puis après : « peut tout faire, l'école, dame de compagnie, tenir maison, prendre soin d'un malade, sait coudre », c'est-ci pis c'est-ça, la litanie habituelle! Bien sûr, ça s'additionnait d'une fois à l'autre dans les annonces, puis vers la fin, quand le désespoir l'a prise, ça même été « sans gages, pour la nourriture ». Non, elle n'a pas trouvé de place! C'est là que j'ai décidé de la tester une dernière fois : d'un coup, je prends *La Voix* du jour et lui montre une annonce : « Jeune personne, orpheline de père et de mère, cherche place de gardienne pour s'occuper de petits enfants de préférence chez veuf d'âge mûr. Peut aider au ménage ».

— Tiens, regardez, elle, elle a mis son annonce à matin, et d'ici à soir, elle aura probablement trouvé une place. C'est comme ça qu'on met des annonces!

La boucane a monté encore une fois, encore une fois, ses yeux ont lancé des flammèches, elle a viré de bord, puis est sortie sur le champ. Ça j'ai aimé ça! Et puis, je n'avais pas à m'en faire, j'étais plus que sûr que son fume-cigare, personne le prendrait, ça se pouvait pas. Puis elle, de fume-cigare, elle en avait plus. C'est ça qui était ça. Le troisième jour, elle arrive, blanche comme un drap, toute virée à l'envers, – j'ai compris qu'il était arrivé de quoi à la maison, et comme de fait, il était arrivé de quoi. Je vais tout de suite expliquer ce qui était arrivé, il faut seulement que je me rappelle, comment tout d'un coup je l'ai impressionnée et comment j'ai monté à ses yeux. L'intention m'en était venue d'un coup sec. Le fait est, qu'elle avait apporté une image (elle s'était décidée à l'apporter)... ah! Écoutez! Écoutez! Le v'là là le commencement, sinon, je m'embrouille... Ça fait que maintenant, je veux me rappeler de tout, de tous ces petits détails, chaque petit trait. Je veux me rapailler les idées et – je ne peux pas, bon, les v'là ces petits traits, des petits traits...

Une image de la Saint-Vierge. Une Vierge à l'Enfant, de maison, de famille, ancienne, avec une décoration en argent doré – qui valait – bof, six roubles, que ça valait. Je vois que son image, pour elle, elle vaut cher, elle la met en gage au complet, sans enlever la décoration. Je lui dis : ce serait mieux d'enlever la décoration, puis l'image emportez-là; sinon de toute façon, une image comme ça c'est tel que tel.

— Comment, vous n'avez pas le droit?

— Non. C'est pas que j'ai pas le droit, mais comme ça, peut-être que vous pourriez vous-même.

— Non, enlevez-la.

— Vous savez quoi, je ne la dégarnirai pas, mais je vais la mettre là-bas, dans la niche, – j'ai dit, après réflexion, – là, avec les autres icônes, sous la veilleuse (depuis que j'ai ouvert mon pawn shop, j'ai toujours une veilleuse allumée), puis prenez donc dix roubles.

— J'en ai pas besoin de dix, donnez-en cinq, je la rachèterai dans pas grand temps.

— Puis dix, vous ne voulez pas? L'image les vaut, – que j'ai ajouté en remarquant encore une fois un regard foudroyant. Elle s'est tue. Je lui ai donné cinq roubles.

— Ne méprisez personne, moi aussi j'ai déjà été serré comme ça, ouais, et même pire, ah oui, et si aujourd'hui vous me voyez faire ce genre de travail – c'est après tout ce qui m'est arrivé...

— Vous vous vengez de la société? Han? —

*À SUIVRE...*

## CONCLUSION

La théorie holiste que nous avons ébauchée à partir de la traduction de *La Douce* constitue un point de vue herméneutique. Il ne s'agit que d'un seul des angles sous lesquels pourrait être abordée la poétique traductive d'André Markowicz. Nous ne pensons pas avoir atteint la vérité ultime en matière de théorie et tel n'était pas notre but. Nous cherchions plutôt à ouvrir une piste de réflexion que nous pourrions poursuivre ultérieurement.

Nous avons comparé la traduction de Markowicz à d'autres traductions que nous avons analysées sous le même angle. Si nous n'y avons pas observé les mêmes caractéristiques, nous ne mettons pas en doute la qualité manifeste de chacune de ces traductions. Ainsi, nous avons éprouvé un réel plaisir à les lire et pourrions transposer à la traduction les paroles de Roland Barthes lorsqu'il affirme qu'il n'est pas question de dire si un texte est bon ou mauvais lorsque nous lisons pour le plaisir (Barthes, 1977, p.13), même si notre but était, de toute évidence, différent.

Tel que nous l'avons souligné précédemment, le holisme participe de plusieurs disciplines. Par conséquent, nous croyons qu'une recherche traductologique approfondie dans l'esprit de cette philosophie serait non seulement possible, mais souhaitable. À l'ère de la mondialisation, il convient de se demander quel rôle incombe à la traductologie, la traduction s'avérant de plus en plus nécessaire et se révélant un moyen privilégié de compréhension et d'ouverture.

Betty Jean Craige propose une vision de la littérature qui semble applicable aux études traductologiques :

Our society will need thinkers capable of understanding the implications of words and actions to interpret the rapid changes in our increasingly technological state [...] by reorienting our attention toward modes of interpreting texts in general, we may recover the position of centrality that the humanities once enjoyed. In so doing we shall transform the discipline of literary study into a new (holistic) "holohumanities", without boundaries, which will define itself not in opposition to the sciences but rather in cooperation, and which will speak not solely to others academics but to the public as well.<sup>40</sup>

La recherche traductologique a déjà franchi un pas dans une telle direction. En effet, de nombreux penseurs, « capables de comprendre la portée des mots et des actions », se sont penchés sur les aspects sociologiques, historiques, philosophiques, psychologiques et autres de la traduction. Parmi les idées qui nous intéressent, en plus de celle de « sciences humaines holistiques », mentionnons la réorientation des modes d'interprétation et le dépassement des frontières, en l'occurrence, celles du monde universitaire, dans l'espoir d'intéresser le public aux théories de la traduction afin que les recherches et les idées qui y sont nées et s'y sont épanouies puissent rayonner et peut-être produire un effet positif en circulant dans la société. À tel égard, la notion de visibilité du traducteur, que nous avons commencé à explorer, constitue l'un des concepts à approfondir comme moyen d'atteindre un tel but.

Le dépassement des frontières rejoint la réorientation des modes d'interprétation dans le contexte de valorisation et d'appréciation des langues dites mineures ou des variantes territoriales de langues prestigieuses, tel le français québécois,

---

<sup>40</sup> Betty Jean Craige, *Reconnection Dualism to Holism in Literary Study*, University of Georgia Press, États-Unis, 1988, page 2.

puisque ces formes de langage ont été peu utilisées comme mode d'interprétation en traduction. Nous voyons là un dépassement de la frontière qui consiste à privilégier la traduction en français standard et à ne pas trop s'aventurer au-delà de ce que les grammairiens perçoivent comme des erreurs ou des fautes. L'exploration de la traduction en langues mineures et de la forme de créativité qu'elle exige permettrait de voir si ces dernières recèlent des moyens de faciliter les contacts et les liens entre cultures par l'établissement de ponts auxquels les langues majeures ne mènent peut-être pas. La possible découverte de trésors de la langue, cachés ou oubliés, s'ajoute à l'intérêt d'une telle démarche.

Notre propos ne devrait cependant pas mener à la conclusion relativiste selon laquelle la qualité de la langue importe peu du moment que l'on s'exprime. L'importance d'une langue standard pure et bien maîtrisée nous semble obvie. Nous voyons toutefois une richesse dans la conservation et la promotion de langues mineures et de variantes linguistiques. L'espace immatériel dans lequel toutes évoluent est infini et chacune peut y occuper à juste titre une place de choix.

Pour conclure notre modeste recherche, nous laissons la parole à Pierre Duhem qui, au tout début du siècle dernier, affirmait que « le physicien ne peut jamais soumettre au contrôle de l'expérience une hypothèse isolée, mais seulement tout un ensemble d'hypothèses »<sup>41</sup>. Ainsi, le problème de la traduction, qui continue

---

<sup>41</sup> *La Théorie physique, son objet, sa structure*, Chevalier & Rivière, Paris, 1096, p. 284



de se poser dans toute son ampleur, ne pourra que se clarifier par l'abondance des théories et des expériences traductologiques.

## Bibliographie

AUCOUTURIER, Gustave, Fédor Dostoïevski, *Douce, Le songe d'un homme ridicule*, Paris, Gallimard, édition bilingue, 1972, 230 pages.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, trad. anglaise de Richard Miller, Hill and Wang, *The Pleasure of the Text*, New York, 1977, 67 pages.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1984, 366 pages.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, 275 p.

CAILLOIS, Roger, « De la féerie à la science fiction », Préface à *L'Anthologie du fantastique* (Gallimard, 1966), dans Gogol, *Nouvelles de Péterbourg*, édition avec dossier, Flammarion, Paris, 1998. 235 pages.

CRAIGE, Betty Jean, *Reconnection Dualism to Holism in Literary Study*, University of Georgia Press, États-Unis, 1988, 153 pages.

MARKOWICZ, André, « Lecture », *La Douce*, Arles, Babel Actes Sud, 1992, 138 pages.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Douce, Le songe d'un homme ridicule*, traduction de Gustave Aucouturier (1972), Gallimard, Paris, 1992.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *La Douce*, traduction d'André Markowicz, Babel Actes Sud, Le Méjan, 1992.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Journal d'un écrivain*, traduction de J.-W. Bienstock et John-Antoine Nau, Eugène Fasquelle Éditeur, Paris, 1904, 621 pages.

DOSTOEVSKY, Fyodor, *Notes from the Underground, the Double and Other Stories*, traduction de Constance Garnett (1912), Barnes and Noble Inc., New-York, 2003

DOSTOEVSKY, Fyodor, *The Eternal Husband and Other Stories*, traduction Richard Peaver et Larissa Volokhonsky (1997), Bantam Book (Random House), New-York, 2000

DUHEM, Pierre, *La Théorie physique, son objet, sa structure*, Chevalier & Rivière, Paris, 1906, 450 pages (offert en ligne : <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?theoriephys1>)

JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Librairie générale française, 2001, 475 pages.

LEGROS, G. V., *La vie de J.-H. Fabre naturaliste*, Delagrave, Paris, MDCCCXXIV.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, France, 1999, 468 pages.

NUSELOVICI, Alexis et LAMY, Laurent, *L'essai sur la traduction de Walter Benjamin*, « L'abandon du traducteur Prolégomènes à la traduction des « Tableaux parisiens » de Charles Baudelaire », *TTR*, vol. X, N° 2, Association canadienne de traductologie, Université McGill, Montréal, 1997, 253 pages.

OJEGOV, Sergueï Ivanovitch, *Словарь руссково языка (Dictionnaire de la langue russe)*, RousskiYazyk, Moscou, 1975.

QUINE, Willard Van Orman, *Le mot et la chose*, traduction de Joseph Dopp et Paul Gochet, Flammarion, 1977, 399 page.

SCERBA, L. V. et MATOUSSEVITCH, M., *Dictionnaire russe-français*, RousskiYazyk, Moscou, 1993.

SMIRNITSKY, A. I., *Russian-English Dictionary*, RousskiYazyk, Moscou, 1991.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, 186 pages.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility: a history of translation*, Routledge, London, New-York, 1995.

#### REVUES :

TEPLOVA, Natalia, « *Pouchkine en France au XIXe siècle : empirisme et intraduisibilité* », *TTR*, Volume 14, numéro 1, 1er semestre, 2001, Association canadienne de traductologie, Canada, 2001

#### EN LIGNE ET EN VIDÉO :

ASSOULINE, Pierre, « La république des livres », *Le Monde.fr*, [http://passouline.blog.lemonde.fr/livres/2004/10/a\\_quel\\_titre.html](http://passouline.blog.lemonde.fr/livres/2004/10/a_quel_titre.html)

BOUMARD, Laurent, « À voix nue », [http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/avoixnue/fiche.php?diffusion\\_id=34762](http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/avoixnue/fiche.php?diffusion_id=34762)

DUFOUR, Nathalie, *Contact*, « *Quand l'esprit et le corps se parlent* » [http://www.scom.ulaval.ca/contact/printemps03/religion\\_spiritualite\\_sante.htm](http://www.scom.ulaval.ca/contact/printemps03/religion_spiritualite_sante.htm), page consultée le 17 décembre 2005

LELIÈVRE, Sylvain, *Le chanteur indigène*, 1978.

[http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/AuteurL/leliev\\_s/chans\\_sl.html](http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/AuteurL/leliev_s/chans_sl.html)

MARKOWICZ, André, « Traduire Dostoïevski », <http://www.editions-verdier.fr/banquet/97/n31/dosto3.htm>, page consultée le 11-01-2006

MESCHONNIC, Henri, *Prétexte*, n<sup>os</sup> 12 et 13, Prétexte Éditeur, Paris, 1994, [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_poesie/discussions/henri-meschonnic.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/henri-meschonnic.htm), page lue le 04-09-2006.

SAUREL, Édith, Édith Saurel, *Enquête sur les publics de théâtre à Strasbourg durant la saison 1995-1996*, <http://membres.lycos.fr/alcofibras/spectateur.html>

Université François Rabelais Tours \_ Actualité, <http://www.univ-tours.fr/culture/markowicz.htm>

ROCHE, Anne-Marie, (Montréal, Médiamax International, 2000).

VINOGRADOVA, V. V., *Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта.* (Dictionnaire de la langue de Dostoïevski. Idiolecte lexical) Вып. 2 / Moscou, 2002

<http://slovari.ru/lang/ru/ivoc/dost/index.html>



## **ANNEXE 1 LA DOUCE PREMIER CHAPITRE (RUSSE)**



## **КРОТКАЯ — ГЛАВА ПЕРВАЯ**

### **Кто был я и кто была она**

...Вот пока она здесь — еще всё хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и — как же я останусь один? Она теперь в зале на столе, составили два ломберных, а гроб будет завтра, белый, белый гроденаплъ, а впрочем, не про то. Я всё хожу и хочу себе уяснить это... Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить и всё не соберу в точку мыслей. Дело в том, что я всё хожу, хожу, хожу... Это вот как было. Я просто расскажу по порядку. (Порядок!) Господа, я далеко не литератор, и вы это видите, да и пусть, а расскажу, как сам понимаю. В том-то и весь ужас мой, что я всё понимаю!

Это если хотите знать, то есть если с самого начала брать, то она просто-запросто приходила ко мне тогда закладывать вещи, чтоб оплатить публикацию в «Голосе» о том, что вот, дескать, так и так, гувернантка, согласна и в отъезд, и уроки давать на дому, и проч. и проч. Это было в самом начале, и я, конечно, не различал ее от других: приходит как все, ну и прочее. А потом стал различать. Была она такая тоненькая, белокуренькая, средневысокого роста; со мной всегда мешковата, как будто конфузилась (я думаю, и со всеми чужими была такая же, а я, разумеется, ей был всё равно что тот, что другой, то есть если брать как не закладчика, а как человека). Только что получала деньги, тотчас же повертывалась и

уходила. И всё молча. Другие так спорят, просят, торгуются, чтоб больше дали; эта нет, что дадут... Мне кажется, я всё путаюсь... Да; меня прежде всего поразили ее вещи: серебряные позолоченные сережечки, дрянненький медальончик — вещи в двугривенный. Она и сама знала, что цена им гривенник, но я по лицу видел, что они для нее драгоценность, — и действительно, это всё, что оставалось у ней от папаши и мамыши, после узнал. Раз только я позволил себе усмехнуться на ее вещи. То есть, видите ли, я этого себе никогда не позволяю, у меня с публикой тон джентльменский: мало слов, вежливо и строго. «Строго, строго и строго». Но она вдруг позволила себе принести остатки (то есть буквально) старой заячьей куцавейки, — и я не удержался и вдруг сказал ей что-то вроде как бы остроты. Батюшки, как вспыхнула! Глаза у ней голубые, большие, задумчивые, но — как загорелись! Но ни слова не выронила, взяла свои «остатки» и — вышла. Тут-то я и заметил ее в первый раз особенно и подумал что-то о ней в этом роде, то есть именно что-то в особенном роде. Да; помню и еще впечатление, то есть, если хотите, самое главное впечатление, синтез всего: именно что ужасно молода, так молода, что точно четырнадцать лет. А меж тем ей тогда уж было без трех месяцев шестнадцать. А впрочем, я не то хотел сказать, вовсе не в том был синтез. Назавтра опять пришла. Я узнал потом, что она у Добронравова и у Мозера с этой куцавейкой была, но те, кроме золота, ничего не принимают и говорить не стали. Я же у ней принял однажды камей (так, дрянненький) — и, осмыслив, потом удивился: я, кроме золота и серебра, тоже ничего не

принимаю, а ей допустил камей. Это вторая мысль об ней тогда была, это я помню.

В этот раз, то есть от Мозера, она принесла сигарный янтарный мундштук — вещица так себе, любительская, но у нас опять-таки нечего не стоящая, потому что мы — только золото. Так как она приходила уже после вчерашнего бунта, то я встретил ее строго. Строгость у меня — это сухость. Однако ж, выдавая ей два рубля, я не удержался и сказал как бы с некоторым раздражением: «Я ведь это только для вас, а такую вещь у вас Мозер не примет». Слово «для вас» я особенно подчеркнул, и именно в некотором смысле. Зол был. Она опять вспыхнула, выслушав это «для вас», но смолчала, не бросила денег, приняла, — то-то бедность! А как вспыхнула! Я понял, что уколол. А когда она уже вышла, вдруг спросил себя: так неужели же это торжество над ней стоит двух рублей? Хе-хе-хе! Помню, что задал именно этот вопрос два раза: «Стоит ли? стоит ли?» И, смеясь, разрешил его про себя в утвердительном смысле. Очень уж я тогда развеселился. Но это было не дурное чувство: я с умыслом, с намерением; я ее испытать хотел, потому что у меня вдруг забродили некоторые на ее счет мыли. Это была третья особенная моя мысль об ней.

...Ну вот с тех пор всё и началось. Разумеется, я тотчас же постарался разузнать все обстоятельства стороной и ждал ее прихода с особенным нетерпением. Я ведь предчувствовал, что она скоро придет. Когда пришла, я вступил в любезный разговор с необычайной вежливостью. Я ведь недурно воспитан и имею манеры. Гм. Тут-то я догадался, что она добра и



кротка. Добрые и кроткие недолго сопротивляются и хоть вовсе не очень открываются, но от разговора увернуться никак не умеют: отвечают скупой, но отвечают, и чем дальше, тем больше, только сами не уставайте, если вам надо. Разумеется, она тогда мне сама ничего не объяснила. Это потом уже про «Голос» и про всё я узнал. Она тогда из последних сил публиковалась, сначала, разумеется, заносчиво: «Дескать, гувернантка, согласна в отъезд, и условия присылать в пакетах», а потом: «Согласна на всё, и учить, и в компаньонки, и за хозяйством смотреть, и за больной ходить, и шить умею», и т. д. и т. д., всё известное! Разумеется, всё это прибавлялось к публикации в разные приемы, а под конец, когда к отчаянию подошло, так даже и «без жалованья, из хлеба». Нет, не нашла места! Я решился ее тогда в последний раз испытать: вдруг беру сегодняшний «Голос» и показываю ей объявление: «Молодая особа, круглая сирота, ищет места гувернантки к малолетним детям, преимущественно у пожилого вдовца. Может облегчить в хозяйстве».

— Вот, видите, эта сегодня утром публиковалась, а к вечеру наверно место нашла. Вот как надо публиковаться!

Опять вспыхнула, опять глаза загорелись, повернулась и тотчас ушла. Мне очень понравилось. Впрочем, я был тогда уже во всем уверен и не боялся: мундштуки-то никто принимать не станет. А у ней и мундштуки уже вышли. Так и есть, на третий день приходит, такая бледненькая, взволнованная, — я понял, что у ней что-то вышло дома, и действительно вышло. Сейчас объясню, что вышло, но теперь хочу лишь припомнить, как я вдруг ей тогда

шику задал и вырос в ее глазах. Такое у меня вдруг явилось намерение. Дело в том, что она принесла этот образ (решилась принести)... ах, слушайте! слушайте! Вот теперь уже началось, а то я всё путался... Дело в том, что я теперь всё это хочу припомнить, каждую эту мелочь, каждую черточку. Я всё хочу в точку мысли собрать и — не могу, а вот эти черточки, черточки...

Образ Богородицы. Богородица с младенцем, домашний, семейный, старинный, риза серебряная золоченая — стоит — ну, рублей шесть стоит. Вижу, дорог ей образ, закладывает весь образ, ризы не снимая. Говорю ей: лучше бы ризу снять, а образ унесите; а то образ все-таки как-то того.

— А разве вам запрещено?

— Нет, не то что запрещено, а так, может быть, вам самим.

— Ну, снимите.

— Знаете что, я не буду снимать, а поставлю вон туда в киот, — сказал я, подумав, — с другими образами, под лампадкой (у меня всегда, как открыл кассу, лампадка горела), и просто-запросто возьмите десять рублей.

— Мне не надо десяти, дайте мне пять, я непременно выкуплю.

— А десять не хотите? Образ стоит, — прибавил я, заметив, что опять глазки сверкнули. Она смолчала. Я вынес ей пять рублей.

— Не презирайте никого, я сам был в этих тисках, да еще похуже-с, и если теперь вы видите меня за таким занятием — то ведь это после всего, что я вынес...

— Вы мстите обществу? Да? — перебила она меня вдруг с довольно едкой насмешкой, в которой было, впрочем, много невинного (то есть общего, потому что меня она решительно тогда от других не отличала, так что почти безобидно сказала). «Ага! — подумал я, — вот ты какая, характер объявляется, нового направления».

— Видите, — заметил я тотчас же полушутливо-полутаинственно — «Я — есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...»

Она быстро и с большим любопытством, в котором, впрочем, было много детского, посмотрела на меня.

— Постойте... Что это за мысль? Откуда это? Я где-то слышала...

— Не ломайте головы, в этих выражениях Мефистофель рекомендуется Фаусту. «Фауста» читали?

— Не... невнимательно.

— То есть не читали вовсе. Надо прочесть. А впрочем, я вижу опять на ваших губах несмешливую складку. Пожалуйста, не предположите во мне так мало вкуса, что, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел отрекомендоваться вам Мефистофелем. Закладчик закладчиком и останется. Знаем-с.

— Вы какой-то странный... Я вовсе не хотела вам сказать что-нибудь такое...

Ей хотелось сказать: я не ожидала, что вы человек образованный, но она не сказала, зато я знал, что она это подумала, ужасно я угодил ей.

— Видите, — заметил я, — на всяком поприще можно делать хорошее. Я конечно не про себя, я, кроме дурного, положим, ничего не делаю, но...

— Конечно можно делать и на всяком месте хорошее, — сказала она, быстрым и проникнутым взглядом смотря на меня. — Именно на всяком месте, — вдруг прибавила она. О, я помню, я все эти мгновения помню! И еще хочу прибавить, что когда эта молодежь, эта милая молодежь, захочет сказать что-нибудь такое умное и проникнутое, то вдруг слишком искренно и наивно покажет лицом, что «вот, дескать, я говорю тебе теперь умное и проникнутое», — и не то чтоб из тщеславия, как наш брат, а так и видишь, что она сама ужасно ценит всё это, и верует, и уважает, и думает, что и вы всё это точно так же, как она, уважает. О искренность! Вот тем-то и побеждают. А в ней как было прелестно!

Помню, ничего не забыл! Когда она вышла, я разом порешил. В тот же день, я пошел на последние поиски и узнал об ней всю остальную, уже текущую подноготную; прежнюю подноготную я знал уже всю от Лукерьи, которая тогда служила у них и которую я уже несколько дней тому подкупил. Эта подноготная была так ужасна, что я и не понимаю, как еще можно было смеяться, как она давеча, и любопытствовать о словах Мефистофеля, сама будучи под таким ужасом. Но — молодежь! Именно это подумал тогда об ней с гордостью и с радостью, потому что тут ведь и великодушие: дескать, хоть и на краю гибели, а великие слова Гете сияют. Молодость всегда хоть капельку и хоть в кривую сторону, да великодушна. То есть я ведь про нее, про нее одну. И главное, я тогда смотрел уж на нее как на мою и не

сомневался в моем могуществе. Знаете, пресладострастная это мысль, когда уж не сомневаешься-то.

Но что со мной? Если я так буду, то когда я соберу всё в точку? Скорей, скорей — дело совсем не в том, о Боже!